



IL RISORGIMENTO NEL CINEMA ITALIANO

© 1987 by Rivista Militare
Direttore: Pier Giorgio Franzosi

Grafica e fotolito: Studio Lodoli, Roma
Consulente editoriale: Claudio Lodoli
Società Poligrafica Editrice, Printed in Italy

Rivista Militare

IL RISORGIMENTO NEL CINEMA ITALIANO

di Pier Marco De Santi

Roma, 1987

INTRODUZIONE

La storiografia contemporanea ha in anni recenti indagato e considerato, nella giusta luce di una serie di studi scientifici sui protagonisti e sulle vicende risorgimentali, il problema, assai complesso e variegato nelle sue molteplici sfaccettature, di un' "epopea" che, fino a qualche anno fa, tutti i libri decantavano nelle esclusive componenti di gesta eroiche. Non è certo il caso, in questa sede, di entrare sia pure marginalmente nel merito di un dibattito culturale teso a sfrondare, in nome della verità storica, gli orpelli di un consolidato conformismo di cui, per quasi un secolo, sono stati ammantati fatti, imprese, strategie politiche ed eventi bellici, dalla tradizione acquisiti come sacri e intoccabili. Oggi, il Risorgimento non è più un fenomeno e un periodo da sondare e interpretare come un hortus rigidamente concluso, nel quale tutto vive sotto il segno di uno stereotipo completamente positivo. Rivisitate nei loro problemi e nella loro configurazione politica, sociale, culturale, di costume, le situazioni di quella stagione fondamentale di ideali, di speranze, di prospettive di libertà e di affrancamento dal giogo straniero hanno subito i contraccolpi di un'analisi ponderata e, perciò stesso, più obiettiva. Nonostante la caduta di alcune certezze date come assolute, l'unità d'Italia è — e rimane — un'immensa conquista nazionale. L'attuale quadro di una messa in discussione (e persino di un rovesciamento) delle acquisizioni correnti su certe figure e certi fatti non ha scalfito minimamente l'importanza di vicende, nella sostanza e nei fatti, tra le più esaltanti della nostra storia.

Il cinema italiano, che, fino dalle origini, ha dimostrato particolare interesse nei confronti di una trasposizione per immagini di tanti episodi risorgimentali, è anch'esso rimasto in grave ritardo nel merito di una lettura critica imparziale e oggettiva. I segni di un effettivo approccio storiografico al Risorgimento sono abbastanza rari, legati alle particolari sensibilità rappresentative del regista e agli acumi della messinscena di un film d'autore.

In genere, il Risorgimento (e, più esplicitamente, l'intero arco della Storia) ha interessato la Settima Arte in quanto fucina di idee spettacolari. E lo spettacolo, si sa, quasi mai si concilia con la veridicità di una ricostruzione realistica dei fatti. Così, molte volte, i personaggi e gli avvenimenti sono del tutto inventati e, del

Risorgimento, non rimane che la ricostruzione degli ambienti e dei costumi. In altri casi, l'argomento storico è assunto come puro pretesto all'intreccio di racconti di fantasia. Decine e decine di film del periodo del muto, ma anche tante pellicole sonore realizzate in epoca fascista e nei primi anni del dopoguerra, appartengono a queste categorie. Fanno parte di un cospicuo gruppo di lavori, cioè, che affrontando le tematiche risorgimentali in chiave fantasiosamente nazionalista e patriottarda, le imbrigliano nelle maglie di una visione melodrammatica. Non dovrà stupire, quindi, se, di tali pellicole (che pure, a loro tempo, hanno riscosso una considerevole fortuna popolare), sarà data semplice notizia, limitando l'attenzione ai casi emblematici. A partire dalla prima metà degli anni Trenta e, quindi, con l'affermarsi del sonoro, comunque, l'attenzione verso i temi e gli avvenimenti del nostro Ottocento subisce un importante salto qualitativo, legato per lo più alla realizzazione di film liberamente tratti da racconti e da romanzi, nei quali i sentimenti e le passioni patriottiche dei protagonisti agiscono in una sorta di palcoscenico figurativo e storico attendibile. In sostanza, per quanto i personaggi siano parzialmente frutto di fantasie letterarie, i fatti risorgimentali nei quali si incuneano le loro vicissitudini sono in gran parte veritieri. Il nucleo centrale che fa progredire, sia pure lungo il filo del rasoio di un percorso accidentato dalle insidie di una ricostruzione in superficie, la discontinua macchina creativa dei rapporti tra cinema e Risorgimento è intimamente connesso al problema dell'adattamento filmico di soggetti impostati sulla base delle corrispondenti fonti letterarie. All'interno di una ricca produzione di pellicole bardate di paludamenti celebrativi e nelle quali gli eccessi di una plateale retorica trovano giustificazione unicamente se posti in interrelazione con il clima storico e socio-politico che li ha favoriti, è oggi possibile individuare film di notevole dignità artistica. In essi, il linguaggio delle strutture narrative, sia pure addentrandosi nei meandri di una storia romanzata o codificata dalla cultura museale e convenzionale di tanti libri di testo, nobilita il racconto di espressioni figurative, sentimentali e patriottiche non prive di autenticità e di una problematica seriamente impostata. È proprio su questi lavori, nei quali i personaggi del Paese legale e quelli del Paese reale agiscono come creature in carne ed ossa e non come manichini, che si focalizza l'attenzione di un'ideale antologia, così come viene proposta nel presente volume. Si tratta di una scrematura ragionata e argomentata per singoli capitoli che, pur nella loro peculiarità, si inscrivono in un più vasto quadro della storia del cinema italiano. Così, la stessa evoluzione del "genere" troverà convincenti giustificazioni nello studio di un progressivo (e faticoso) cammino, che soprattutto il film d'autore ha percorso sulle tracce di una ricostruzione veridica degli avvenimenti del Risorgimento che, per quanto documentati obiettivamente, sono oggetto di una rappresentazione audiovisiva che si riflette sullo spettatore, perfino nel più oculato e approfondito inquadramento storico, come totale artificio.

LE PATRIE GLORIE
SUGLI SCHERMI DEL CINEMA MUTO



Filoteo Alberini e *La presa di Roma*

La palma della vittoria per l'invenzione del *Cinématographe*, la rivoluzionaria macchina per la ripresa e la proiezione di immagini in movimento, spetta indubbiamente a Auguste e Louis Lumière. L'apparecchio, «servant à l'obtention et à la vision des épreuves chronophotographiques», come si legge nella descrizione del brevetto in data 13 febbraio 1895, è oggetto di spettacolo per un pubblico pagante il 28 dicembre dello stesso anno. Nella sala del Grand Café, al numero 14 di Boulevard des Capucines, gli spettatori parigini assistono stupiti alla proiezione animata sullo schermo di brevi squarci di vita e di vivaci scene di ambiente: *La sortie des Usines Lumière* (L'uscita dagli stabilimenti Lumière), *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (L'arrivo di un treno alla stazione della Ciotat), *La sortie du port* (L'uscita dal porto), *Le déjeuner du bébé* (La colazione del bebè), *L'arroseur arrosé* (L'innaffiatore innaffiato).

Come scrive Gian Piero Brunetta¹, il merito, comunque, che i fratelli Lumière abbiano, per primi, dominato tutti i problemi tecnici di realizzazione e riproduzione del film, non esclude certo che l'invenzione del cinema abbia più di un padre e «che l'apparizione del Cinématographe Lumière sia il punto di arrivo di un complesso processo di sviluppo di tentativi di animazione della fotografia e di tutta una serie di ricerche analoghe condotte in più paesi, di cui i Lumière riescono tecnicamente ad anticipare, allo sprint, alcune soluzioni conclusive».

In Italia, i padri francesi del *Cinématographe* hanno preceduto sul filo di lana Filoteo Alberini, un nome illustre della storia del cinema, che nella mente di molti rimbalzerà come quello di Carneade, di manzoniana memoria: Alberini, chi era costui?

Filoteo Alberini è l'inventore italiano del cinematografo, un pioniere della ricerca che, partecipando freneticamente alla gara dei brevetti nella quale erano impegnati, negli ultimi decenni dell'Ottocento, talenti europei e americani, ha avuto la sorte di un onorevolissimo secondo posto. Impiegato, come tecnico, all'Istituto geografico militare di Firenze, aveva ideato e costruito addirittura nel 1884 un rudimentale apparecchio per la ripresa e la proiezione.

1. Cfr. : Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 19.

Dopo dieci anni di tentativi e di esperimenti, tesi a perfezionare l'invenzione, Alberini brevettò con il nome di "Kinetografo" la sua macchina, che le cronache descrivono come del tutto simile al *Cinématographe*. La domanda e i documenti per ottenere l'attestato di privativa industriale del "Kinetografo" sono presentati da Alberini alla prefettura di Firenze l'11 novembre 1895. Per quanto pochi siano i mesi che distanziano il brevetto dei Lumière da quello di Alberini, qualunque futuro commerciale dell'invenzione italiana era bruciato sul nascere.

«Come i Lumière, Alberini,» scrive Brunetta, «è spinto nelle sue ricerche dallo stesso tipo di interesse scientifico per l'animazione della fotografia: la differenza sostanziale consiste non tanto nel ritardo della messa a punto della sua invenzione, quanto nella mancanza di capitali e di un assetto industriale capace di trovare uno sbocco immediato di mercato per il suo apparecchio. I Lumière, al momento dell'invenzione del Cinematografo, hanno già realizzato ben diciassette brevetti nel campo della fotografia, della preparazione dei bromuri d'argento per le emulsioni sensibili, degli otturatori e della camera oscura e, grazie alle loro invenzioni, la Fabbrica di Lione di materiali e apparecchi fotografici ha avuto uno sviluppo decisivo. Filoteo Alberini, ricercatore in proprio, si può dedicare part-time alle sue ricerche e non avendo l'appoggio né di capitali, né di strutture industriali, è costretto a rinunciare alla sua invenzione e ad occuparsi nuovamente del cinema, a distanza di alcuni anni, seguendo un processo esattamente opposto e complementare a quello dei Lumière: dall'invenzione, all'esercizio e alla produzione.»²

Sulla figura del geniale inventore e uomo di cinema torinese sarebbe opportuno soffermarsi più a lungo ma l'argomento del presente volume obbliga a brevi cenni finalizzati al recupero della personalità di Alberini come artefice non solo del primo film a soggetto realizzato in Italia, ma di un racconto cinematografico che nasce proprio sotto il segno del Risorgimento.

Occorrerà prima ricordare, comunque, che, se nella corsa all'invenzione del cinematografo Filoteo Alberini si è fatto sorprendere dall'organizzazione imprenditoriale dei fratelli francesi, nella gara per la produzione e la gestione di sale di proiezione in Italia si è conquistato una invidiabile posizione. Parallelamente alla sua attività di inventore, intrapresa fino agli anni del primo conflitto mondiale — dalla costruzione della prima cinepresa a formato ridotto, con caricamento in piena luce (1897), a quella di un apparecchio per la ripresa panoramica —, Alberini apre a Firenze la sala Edison (1901) per proiezioni fisse ed animate ed è proprietario e gestore a Roma del cinema Moderno (1904), sotto i portici di Piazza Esedra.

Con il Moderno di Roma, Alberini imposta la propria carriera imprenditoriale secondo criteri di grande efficienza: perfeziona sempre di più gli apparati tecnici; cura l'allestimento del locale puntando al massimo comfort; organizza spettacoli gratuiti per

2. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op. cit., p. 20.

orfani e scolaresche; alimenta le programmazioni con film realizzati in Italia; riduce il prezzo del biglietto d'ingresso (da 50 a 20 centesimi) per incrementare e allargare la clientela³.

«Deciso a far fronte alla concorrenza che la sua iniziativa aveva ben presto fatto nascere a Roma,» puntualizza Aldo Bernardini, «Alberini si preoccupò subito di migliorare e trasformare il primitivo, improvvisato locale con cui aveva cominciato l'attività nel gennaio 1904. E nello stesso anno, la riapertura autunnale fu per lui e per il pubblico l'occasione di una nuova, solenne inaugurazione degli stessi locali. [...] Fu soprattutto la coscienza professionale di Alberini a consentirgli di conservare a Roma il primato sugli altri locali concorrenti; professionalità sempre accompagnata peraltro da un'accorta sensibilità commerciale e da un'abile utilizzazione della stampa a fini promozionali e pubblicitari. Sui quotidiani della capitale ogni sua iniziativa acquistava particolare risalto: fosse la celebrazione (nel febbraio 1905) del "primo compleanno" del Moderno, ravvivata all'interno e all'esterno del locale da centinaia di lampadine elettriche, dall'esibizione di un quintetto musicale e di un pianista solista, e dalle riprese cinematografiche del pubblico accorso, effettuate in sala dallo stesso Alberini; o si trattasse di organizzare una "seduta cinematografica" nella sala da ballo del Quirinale (aprile 1905) "alla presenza delle LL. MM. e delle principessine e di molti invitati", o di accorrere alla vicina stazione Termini per fissare tempestivamente con la cinepresa "l'impressionante fuga" di una quantità di aragoste da un carromerci (luglio 1905): il nome di Alberini otteneva sempre sulla stampa citazioni lusinghiere.»⁴

Mentre a Torino, nel 1905, Arturo Ambrosio, negoziante di articoli fotografici, costituisce il primo teatro di posa della Ambrosio Film e scrittura attori della Filodrammatica dialettale di Luigi Maggi (che da tipografo dell'Utet diventa regista), giornalisti come Ernesto Maria Pasquali (che s'improvvisa soggettista cinematografico), pittori come Decoroso, Bonifanti e Borgogno (che si promuovono al rango di scenografi), a Roma, nell'ottobre dello stesso anno, Filoteo Alberini, in società con Dante Santoni, fonda una Manifattura di pellicole per cinematografi. L'esercizio della Ditta Alberini e Santoni, situato in Via Torino 96, era quello di una nuova industria tendente alla realizzazione di soggetti o "film cinematografici".

Nell'aprile del 1906, sulle pagine del «Buletto della Società Fotografica di Firenze», sotto il titolo «Il primo stabilimento italiano di manifattura cinematografica», viene pubblicato un lungo articolo che fornisce esaurienti notizie sui primi mesi di attività produttiva della Ditta Alberini e Santoni, qui riproposto integralmente:

«Compiacciamoci sinceramente coi sigg. Alberini e Santoni perché loro mercè, d'ora innanzi, anche per l'arte cinematografica vedremo, ancora una volta, affermarsi l'assioma che l'Italia sa fare da sé emancipandosi, anche in tale artistica industria, dai mercati

3. Le notizie qui desunte sono tratte dal volume di Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo. 1905/1909*, Laterza, Bari 1981, p. 24.

4. Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo. 1905/1909*, op. cit., pp. 24-26.

stranieri. Il cinematografo, divertimento dell'occhio e dello spirito, che concede a coloro che non possono viaggiare i vantaggi di ammirare nondimeno località lontane, episodi avvenuti ad immense distanze, situazioni inverosimili, esilaranti aneddoti, gustose scenette fantastiche, fu così perfezionato dalla Ditta Alberini e Santoni da gareggiare vantaggiosamente coi migliori stabilimenti esteri.

«Questa ditta venne fondata nel 1902 dal sig. Filoteo Alberini, inventore del cinematografo a serie e proprietario del rinomatissimo cinematografo Moderno di Piazza Esedra 67, ritrovo della migliore società romana. Egli associavasi nel 1905 col signor Dante Santoni e, per dare maggiore incremento alla azienda, si costruì in Via Appia Nuova, fuori Porta San Giovanni, uno speciale stabilimento, dotato di ricco e svariato macchinario, degli ultimi e perfezionati sistemi di riproduzioni cinematografiche, appositamente costruiti in Germania e in Francia.

«L'edificio ha un'area di 2000 mq, consta di vari fabbricati e d'una immensa vasca per la riproduzione di soggetti nautici. Il fabbricato principale è a tre piani, di cui uno sottoterra per le camere oscure. In esso oltre 50 operaie procedono alla preparazione ed alla colorazione dei film e questo numero verrà raddoppiato per le ognor crescenti richieste, senza contare poi i provetti artisti che son man mano assunti a seconda dei soggetti di lavorazione.

«Il teatro di posa, tutto a vetri, è di 21 m per 12,50; ivi son ideate e riprodotte le varie scene costituenti il soggetto cinematografico. Segue il caseggiato per la colorazione lungo 52 m.

«Per la grandiosità dell'impianto e la razionale bontà delle riproduzioni, possiamo asseverare che questo è il primo ed unico impianto italiano di manifattura cinematografica. La sua sede amministrativa è in Roma, Via Torino 96, senza succursali in altre città. Tra gli innumerevoli artistici lavori della Ditta Alberini e Santoni dobbiamo raccomandare agli ammiratori del cinematografo la grandiosa ricostruzione storica della presa di Roma del 20 settembre 1870, serie lunga 250 m, nella quale si è fatto tesoro dei più minuti particolari storici, desunti dai giornali e dalle cronache del tempo, con scenari riprodotti dal vero e azionati, per concessione governativa, da veri soldati delle varie armi e uniformi dell'epoca memoranda nella storia del Risorgimento italiano.

«Pel suo sapore di attualità meritano particolare menzione ancora: la riproduzione dei luttuosi episodi del terribile recente terremoto calabrese, serie interessantissima, presa sul luogo e della lunghezza di 200 m, e una nuovissima *féerie*, *La malia dell'oro*, con musica espressamente scritta dal valente maestro Bacchini, nonché una serie di nuove ed esilarantissime scene comiche. Sono in preparazione molti altri importanti soggetti con musica espressamente scritta e dei quali, a suo tempo, daremo notizia; intanto osserviamo che questo stabilimento cinematografico è l'unico che abbia corredato i suoi soggetti cinematografici di scelta musica espressamente scritta. Gli acquirenti dei film devono perciò acquistare pure lo

LA PRESA DI ROMA

1905

Operatore: Filoteo Alberini - Scenari: Augusto Ciccognani - Produzione: Alberini e Santoni - 250 metri.

INTERPRETI

Carlo Rosaspina, Ubaldo Del Colle.

spartito musicale per piano e per chi lo richiede si può avere anche la partitura per orchestra.»⁵

Dal punto di vista generale della storia del cinema italiano, rimane da dire che la Ditta Alberini e Santoni si trasforma, nell'aprile del 1906, nella celeberrima Società Anonima per Azioni "Cines", le cui glorie e le cui vicissitudini sono inseparabilmente connesse con i fasti e i misfatti di cinquant'anni di film di produzione nazionale. Qui, come è logico, l'attenzione si ferma su *La presa di Roma (La breccia di Porta Pia)*, unanimemente riconosciuto come il primo archetipo cinematografico di soggetto risorgimentale.

Alberini, che proveniva culturalmente dal mondo militare e che possedeva uno spirito patriottico molto forte, approfittando dell'occasione dei festeggiamenti del trentacinquesimo anniversario della breccia di Porta Pia, non si lascia sfuggire l'idea di una rappresentazione celebrativa che gli consente, da un lato, di inaugurare un fortunato genere di film a soggetto, e dall'altro, di abbandonare di colpo la dimensione del cinema come mero spettacolo da fiera. *La presa di Roma* è per l'operatore (il termine "regista" sarà introdotto in seguito) anche il risultato di un intento creativo teso a riscattare il cinema ad ambizioni di dignità artistica. «Con questo film,» sottolinea Brunetta, «Alberini tenta di far compiere un netto salto di qualità al suo prodotto: non più scene dal vero e neppure comiche fondate su una sola idea, come circolavano normalmente nei programmi, ma sviluppo della rappresentazione in quadri distinti e scelta programmatica di un argomento capitale per la storia dell'Italia contemporanea.

«Il successo del film è garantito dall'esperienza ormai raggiunta sul piano della ripresa, dall'importanza storica dell'argomento, dalla cura con cui erano riprodotte le uniformi e dalla verisimiglianza delle azioni. Il passato prossimo poteva prendere vita, sia pure in forma elementare, ed essere manovrato ideologicamente per trasmettere un'immagine della storia dal punto di vista delle classi al potere. La Cines scopre, in ogni caso, fin dal suo primo film impegnativo, la propria vocazione narrativa: i quadri, pur rimanendo staccati, seguono la cronologia degli avvenimenti secondo la loro disposizione logica e temporale. La lunghezza (250 metri) è quella media della produzione internazionale: si sta sotto i dieci minuti, ma si riesce a sintetizzare una narrazione. Rispetto allo sviluppo raggiunto dalla produzione contemporanea americana e francese si cerca di sfruttare al massimo non gli elementi combinatori e sintattici, ma quelli rappresentativi e recitativi del singolo quadro. Ogni quadro è un'unità autonoma dal punto di vista del senso dell'azione rappresentata. La didascalia, che per ora precede il quadro, funziona quindi da indice e da elemento di identificazione.»⁶

Anche la presentazione pubblica di *La presa di Roma*, proiettato la sera del 20 settembre 1905, con speciale autorizzazione del Comune di Roma, su un grande telone collocato proprio davanti a Porta Pia, non poteva che risolversi in una trovata pubblicitaria

5. L'articolo è citato nel volume di Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società Editrice, Milano 1951, pp. 22-23.

6. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, 1895-1945*, op. cit., p. 126.

di incontenibile effetto spettacolare, così come riferisce il corrispondente di «La Tribuna».

«La ricostruzione del memorabile fatto dovette essere più volte proiettata sulla grande tela che era stata stesa in principio di Via Nomentana, e le migliaia di persone che assistevano allo spettacolo scoppiarono spesso in entusiastiche acclamazioni, poiché il cinematografo riproduceva la raffigurazione di episodi che trentacinque anni or sono fecero palpitare i cuori di tutti gli italiani.»⁷

Quando, due giorni dopo, il film passa in normale programmazione al Moderno, gli entusiasmi del pubblico e della critica non accennano a diminuire. E così, ad esempio, la *Grande ricostruzione storica in 7 quadri del XX settembre 1870* (questo è il sottotitolo di *La presa di Roma*) viene recensita su «Il Messaggero» (23 settembre 1905) come «una splendida riproduzione storica e un riuscitissimo lavoro dovuti alla valentia del solerte direttore tecnico, Filoteo Alberini»⁸.

Oggi, per quanto diligente possa essere lo sforzo di una compenetrazione storica al fine di sogguardare le immagini di *La presa di Roma* con gli occhi di uno spettatore-tipo del primo Novecento, quelle inquadrature baluginanti, a macchina fissa, balbettano di un rudimentale linguaggio che solo gli albori del cinema giustificano nella sua puerile linearità di idee e di esecuzione. In tutti i casi, pur consapevoli di trovarci di fronte ad un fondamentale incunabolo, non è più possibile, in quei pochi minuti di proiezione, ricevere dallo svolgimento di un'azione «marionettistica» le stesse sensazioni emotive che, a suo tempo, hanno provocato interminabili ed entusiastici applausi. L'infanzia del cinema, per questa prima pellicola a soggetto prodotta in Italia, mostra tutte le corde della sua età pionieristica.

Nella sua stesura definitiva, il film di Alberini si componeva di sette quadri: 1. *Il parlamentario generale Carchidio a Ponte Milvio*; 2. *Dal generale Kanzler — Niente resa!*; 3. *Al campo dei bersaglieri — All'armi!*; 4. *L'ultima cannonata*; 5. *La breccia a Porta Pia — All'assalto!*; 6. *Bandiera bianca*; 7. *L'apoteosi*.

Rispetto agli originari 250 metri di pellicola impressa, l'edizione rimasta di *La presa di Roma* è amputata di tre quadri. Guido Cincotti, nell'unico e fondamentale volume finora dedicato al problema dei rapporti tra il Risorgimento e le arti dello spettacolo, ha ricostruito a posteriori la sceneggiatura delle quattro inquadrature rimaste.

«L'azione è concentrata,» scrive Cincotti, «intorno al momento culminante dell'assedio posto dalle truppe italiane alla Città Eterna. Il generale Carchidio, emissario del generale Cadorna, arriva a cavallo a Ponte Milvio. Qui, dopo essere stato bendato, viene fatto salire su una carrozza (il cocchiere, in tuba e redingote, saluta ossequioso), e condotto alla presenza del comandante la guarnigione pontificia, per proporgli le condizioni di una resa onorevole (questo è il primo quadro); nel salone ornato di arazzi rinascimentali, sotto lo sguardo ammonitore e presago del Pontefice, si svolge,

7. «La Tribuna», Roma, 22 settembre 1905. Cit. in Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo. 1905/1909*, op. cit., p. 26.

8. Cit. in Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo. 1905/1909*, op. cit., p. 26.

in un secondo quadro di discreta lunghezza, il colloquio tra i due: più che un colloquio una pantomima, diremmo, via via più vivace ed esagitata. I due ufficiali si scambiano inchini, sollevano fieramente le barbe, si avvicinano, si allontanano, agitano le braccia, sciorinano mappe e carte militari, annuiscono, tentennano, negano, imprecano, danno in escandescenze. La danza tocca il suo acme al momento in cui il capo dei presidii pontifici (Kanzler in persona?) ricusa con sdegno le offerte del Cadorna, giudicate umilianti: "Niente resa!", urla la didascalia; Carchidio si lascia nuovamente bendare e dopo un fiero sbatter di tacchi sparisce dalla comune; Kanzler, rimasto solo, si abbandona a scene di disperazione, percuotendosi la fronte e accasciandosi sulla poltrona, chiaramente consapevole di ciò che lo attende. E infatti (terzo quadro), "l'assalto": dall'ampia breccia aperta nelle mura aureliane nugoli di bersaglieri vanno all'assalto, irresistibili — assenti invece i fanti di Mazé de la Roche: già da tempo l'esattezza storica vien sacrificata alla suggestione di un mito ormai collaudato — armati di tutto punto e fedelmente abbigliati. [...] L'azione è finita, sembrerebbe; ma no: c'è ancora l'ultimo quadro, e vale tutto il film. S'intitola *L'apoteosi*: vi si ammira, eretta su una nuvola di cartapesta e sullo sfondo di una Roma imperiale, una rigogliosa Italia turrita avvolta in un peplo romano e in una fluente capigliatura corvina; con la mano sinistra regge il tricolore, con la destra una sorta di flabello piumato; lo sguardo è affiso lontano, incontro ai futuri destini. Ai suoi lati, emergenti da nuvolette di più modesta entità, i quattro artefici dell'unità: Cavour, in atteggiamento napoleonico, Vittorio Emanuele II, in sciarpa e decorazioni, Garibaldi, sepolto nella sua stessa barba, e, infine, Mazzini? No: Mazzini è escluso da questa tendenziosa apoteosi di marca sabauda: al rango di quarto grande viene inopinatamente promosso Francesco Crispi, che i suoi trascorsi repubblicani e rivoluzionari aveva presto riscattato con la conversione a una piena ortodossia monarchica, della quale sarebbe poi stato difensore del pugno di ferro.»⁹

Nonostante le apparenze, *La presa di Roma* tende ad una sorta di attualità ricostruita con la cura di una messa in scena impostata ai massimi livelli possibili per l'epoca. Con la sola eccezione del gran finale a colori, ricreato, sulla base di un gusto celebrativo tipico di tante cartoline colorate di fine Ottocento, come un *tableau vivant* convenzionalmente oleografico, per i restanti quadri del film Alberini ha, in effetti, fatto tesoro dei più minuti particolari storici, specialmente per quanto riguarda la scenografia degli interni, riprodotta dal professor Augusto Ciccognani sulla base di fotografie eseguite dal Fuminello il 21 settembre 1870. Eppure tutto — oggi — suona falso, proprio perché le emozioni celebrative di un momento eroico del Risorgimento come la breccia di Porta Pia cedono il passo agli eccessi di una teatralizzazione dei gesti e dei movimenti dei protagonisti, ridotti al rango di altrettante macchiette stereotipate. *La presa di Roma*, insomma, riflette il gusto di un'epoca che non richiedeva al cinema più di un'esasperata recitazione,

9. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, a cura di Domenico Meccoli, testi di Giovanni Calendoli e Guido Cincotti, Editalia, Roma 1961, pp. 130-132.

tollerava atteggiamenti alla moda in pose languide e si accontentava ancora degli artifici dei fondali teatrali appiattiti e dipinti. Tant'è, che il film della Ditta Alberini e Santoni ha goduto di una fortuna duratura se, come informa Bernardini¹⁰, «nell'aprile 1911 servì, per la solenne inaugurazione delle proiezioni al teatro Minerva di Udine, dove riscosse ancora una volta grande successo».

I film sull'epopea garibaldina

Abbiamo già accennato al fatto che, fino dal 1905 (e il fenomeno, naturalmente con le dovute eccezioni, avrà la durata di qualche anno), i due principali centri produttivi dell'industria cinematografica sono Roma e Torino. Nella capitale domina la Cines (ex Ditta Alberini e Santoni); nel capoluogo piemontese la fa da padrona la Ambrosio. Come registi (o, come si usava dire allora, come direttori artistici), le punte di diamante della Cines sono Mario Caserini, già direttore e attore di teatro, e Enrico Guazzoni, già pittore diplomato all'Istituto di Belle Arti di Roma e cartellonista. Grazie a Caserini e a Guazzoni, sulla scia dell'enorme successo ottenuto dalla ricostruzione oleograficamente liberty di un episodio risorgimentale come la presa di Roma nell'omonimo film di Alberini, la Cines trova una sua precisa fisionomia produttiva: e la realizzazione di film "storici" e di costume diventa il genere preferito. Si gioca, per così dire, a tutto campo, con titoli che vanno da *Il fornaretto di Venezia* a *Otello*, da *Marco Visconti* a *La vita di Giovanna d'Arco* a *I tre moschettieri*, da *La Gerusalemme liberata* al filone deamicisiano, centrato sui temi della povertà, dell'abbandono, del ritrovamento fortuito e melodrammatico (*Piccolo garibaldino*, *Piccolo cantoniere*, *Piccola modella*, *Il tamburino di Austerlitz*), fino al fortunatissimo genere enfatico dei film sulla romanità (*Brutus*, *Agrippina*, *Quo Vadis?*, *Marcantonio e Cleopatra*, *Caius Julius Caesar*). Come è ovvio, non possono mancare, nei cataloghi della Cines, i film di argomento risorgimentale, dei quali si predilige una serie legata ai protagonisti dell'epopea garibaldina. Di queste pellicole è rimasta ben poca traccia. La maggior parte delle copie è andata distrutta, per cui talvolta non si può andare al di là della semplice citazione di un titolo o di un riferimento ad una qualche testimonianza bibliografica. Il tentativo di una rivisitazione critica riguarda, perciò, rari film miracolosamente sopravvissuti allo scempio del macero.

Restando per il momento alla Cines e centrando l'attenzione sul genere imperniato attorno alla vita e alle imprese dell'Eroe dei Due Mondi, il primo film di cui si ha notizia nel catalogo del 1907 è un epigono dal titolo emblematico: *Garibaldi*. L'unica notizia certa su questa pellicola è la lunghezza: 220 metri. Per il resto si naviga nel buio più completo, anche se non è improbabile che il ritratto cinematografico del protagonista, analogamente a quanto accade in *La presa di Roma*, si delineasse attraverso una rappre-

GARIBALDI

1907

Produzione: Cines - 220 metri.

ANITA GARIBALDI

1910

Regia: Mario Caserini - Produzione:

Cines - 280 metri.

INTERPRETE E PERSONAGGIO

Maria Gasperini (Anita).

10. Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo. 1905/1909*, op. cit., nota 11, p. 87.

CUORE DI PATRIA

1908

Produzione: Cines - 275 metri.

PICCOLI GARIBALDINI

1909

Produzione: Cines - 242 metri.

PER LA PATRIA (EPOPEA GARIBALDINA)

1910

Produzione: Cines - 217 metri.

LEALTÀ DI SOLDATO

1912

Produzione: Cines - 221 metri.

sentazione per quadri cartolineschi o desunti da alcuni dipinti particolarmente noti.

Nel 1910, Mario Caserini realizza, risolvendo la storia nelle sintetiche pennellate di quadri fissi e ambientandola sullo sfondo di scene dipinte, *Anita Garibaldi*. In una decina di minuti di proiezione, corrispondenti ai 280 metri del film, Caserini mette in piedi, sulla base della aneddotica tradizionalmente acquisita per via orale sulle vicissitudini degli ultimi drammatici giorni della fiera compagna del Generale, un ritratto della protagonista abbozzato anche in inconsuete notazioni veristiche. Le scene-madri sono quelle della fuga disperata attraverso la pineta di Ravenna e culminano nell'episodio della morte di Anita (qui, inevitabilmente, calcato di tinte melodrammatiche e di enfasi): una fine dolorosa in un cascinale romagnolo, a cui fa seguito l'inquadratura di una commovente apoteosi. A dare impeto e sostanza drammaturgica alla figura dell'eroina è Maria Gasperini, attrice di grande talento, destinata, di lì a qualche anno, a entrare negli albi d'oro del divismo. *Anita Garibaldi* è l'esaltazione del mito di un personaggio inscritto in uno schema di rappresentazione apologetica. Sarà questa una cifra feticistica sulla quale si configurano tutte le pellicole risorgimentali del cinema muto: una costante che, comunque, ritroveremo anche in tanti film sonori. In questa ottica, il film di Caserini è, specialmente per quanto riguarda le scene della morte e dell'apoteosi di Anita, un incunabolo figurativo in bozzolo di quelle reminiscenze registiche e di messa in quadro che, ad esempio, un regista come Goffredo Alessandrini svilupperà, sia pure con ben altra tecnica e con tutt'altra maestria, nelle analoghe sequenze finali di *Camicie rosse* (1952).

Ancora attingendo dal catalogo della Cines, almeno relativamente agli anni 1906-1915, essendo andate disperse le pellicole, non resta che un arido elenco di titoli, che, per altro, si contano sulle dita di una mano: *Cuore e Patria* (1908), *Piccoli garibaldini* (1909), *Per la Patria* (1910), *Lealtà di soldato* (1912) si collocano nel genere sulle imprese garibaldine, i cui singoli episodi hanno ancora il respiro corto di qualche minuto di proiezione. Nel frattempo, a Torino, presso l'Ambrosio Film si potenziano notevolmente gli organici dei soggettisti e dei registi, allo scopo di contrastare la concorrenza temibile non solo della Cines, ma anche di altre importanti case di produzione torinesi che stanno entrando numerose sul mercato: prime, fra tutte, la Itala Film, fondata nel 1908 da Giovanni Pastro-ne, autore del celeberrimo *Cabiria*, e la Pasquali Film, fondata da Ernesto Maria Pasquali che, fino al 1908, aveva lavorato come regista alla Ambrosio.

In particolare, la Ambrosio affida la cura del reparto soggetti al prolifico Sebastiano Ferraris che, con lo pseudonimo di Arrigo Frusta, sarà autore di oltre 300 copioni di ogni genere, tra i quali abbondano storie di argomento risorgimentale. Frusta è affiancato, nella stesura delle sceneggiature, da scrittori come Guido Gozzano, Nino Oxilia, Alfredo Testoni, Sandro Camasio, i quali garantiscono

la nobiltà letteraria dei racconti cinematografici, solitamente messi in scena da registi come Luigi Maggi, Eleuterio Rodolfi, Edoardo Bencivenga, e dallo stesso Caserini che, nel 1911, abbandona la Cines per trasferirsi a Torino.

Mentre anche altre piccole case di produzione si cimentano nella realizzazione di pellicole sui fasti delle imprese garibaldine (è il caso, ad esempio, della Helios Film di Velletri che, nel 1911, porta a compimento *La fucilazione di Ugo Bassi e del garibaldino Giovanni Livraghi*: un film di 350 metri nel quale si esalta il sacrificio eroico di due patrioti distintisi, l'8 agosto 1849, nella disperata difesa di Roma dall'assalto delle truppe del generale Oudinot e, per questo, condannati a morte dalla repressione franco-pontificia), la Ambrosio Film piazza il suo colpo vincente.

«La tematica garibaldina», puntualizza Guido Cincotti, «finora affrontata nei suoi aspetti — se così può dirsi — minori, si arricchisce nel 1912 del suo motivo più eroico e suggestivo, conclusivo di tutti gli altri che ad esso fanno quasi da necessario preludio, con la realizzazione di *I Mille*, che Mario Caserini, transfuga dalla Cines, gira a Torino per Ambrosio, su soggetto di Vittorio Emanuele Bravetta. Questo film segna vari punti di progresso nei confronti della precedente produzione, e non solo per l'epica vastità del tema trattato, che a sua volta determina insolite dimensioni (più di ottocento metri, circa quaranta minuti di proiezione: uno dei primi mediometraggi italiani), ma soprattutto per l'impostazione più consapevolmente spettacolare, per la maggiore scioltezza del linguaggio, per la più sorvegliata scansione del ritmo narrativo. Il biennio 1911-12 è un periodo chiave per la storia del cinema muto italiano: che ad opera soprattutto di Enrico Guazzoni, un giovane pittore divenuto scenografo di Caserini alla Cines e poi passato alla regia, acquista maggiore coscienza delle proprie possibilità spettacolari, frange i limiti delle ristrette impostazioni scenografiche di origine teatrale e, sostituendo ai miseri fondali dipinti ambiziose costruzioni architettoniche *en plein air*, conquista la dimensione dello spazio prospettico entro il quale la macchina da presa si aggira liberamente a creare angolazioni sorprendenti e mutevoli. Caserini, emigrato a Torino, fa tesoro delle esperienze del suo antico assistente, e già se ne avvale in *I Mille*, dove il *plein air*, è sfruttato con sapienza ad inquadrare plasticamente nutrite masse di garibaldini, e la prospettiva architettonica conferisce realismo e vivezza alle scene d'interni, non più immiserite dal tradizionale fondale di tela. Altro elemento distintivo dell'opera è offerto dalla recitazione, che Caserini si studia di rendere plausibile e realistica, sorvegliata e composta, lontana dalla magniloquenza del linguaggio gestuale invalso nelle prime "superproduzioni" di ambiente greco o romano che proprio la conquista dello spazio, attuata dal Guazzoni, ha reso di moda negli ultimi mesi e a cui egli stesso, Caserini, non disdegna di indulgere in opere come *Catilina* o *Gli ultimi giorni di Pompei*.»¹¹

I Mille, nell'esaltare le gesta della leggendaria impresa garibaldi-

LA FUCILAZIONE DI UGO BASSI E
DEL GARIBALDINO GIOVANNI LIV-
VRAGHI

1911

Produzione: Helios Film - 350 metri.

I MILLE

1912

Regia: Mario Caserini - Soggetto: Vittorio Emanuele Bravetta - Operatore: Giovanni Vitrotti - Produzione: Ambrosio - 807 metri.

11. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., pp. 134-136.

LA CAMPANA DELLA MORTE (ROSOLINO PILO)

1913

Produzione: Ambrosio Film.

INTERPRETI

Ines Lazzarini, Aurelio Zonca, Carlo Campogalliani, Orlando Ricci, Cesare Zocchi.

ROMA O MORTE!

1913

Operatore e regista: Aldo Molinari -

Produzione: Vera Films.

CICERUACCHIO

1915

Regia: Emilio Ghione - Soggetto: Emilio Calvi - Produzione: Tiber Film.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Gastone Monaldi (*Ciceruacchio*), Fernanda Battiferri, Alberto Collo.

na, nel rappresentare con passione alcune tra le più fulgide pagine della storia italiana, è da considerarsi il film più importante tra quelli prodotti sull'argomento fino alla prima metà degli anni Venti; per quanto anche in questo popolare affresco cinematografico non siano estranei gli elementi di una mistificante oleografia e di una ricostruzione romanzata della storia.

Dal 1912 al 1915, nessun altro film ha avuto come argomento specifico la vita e le azioni militari di Garibaldi, anche perché l'opera di Caserini sembrava avere definitivamente fatto piazza pulita nei confronti di qualunque altro tentativo. Tutt'al più si ricorre alla rappresentazione di soggetti impostati su figure e fatti che solo marginalmente rientrano nella tematica garibaldina. Fanno parte di questo elenco, vagamente ascrivibile alle imprese dell'Eroe dei Due Mondi, film come *Ciceruacchio*, *Roma o morte!*, *La campana della morte*, meglio noto come *Rosolino Pilo*, prodotto dalla Ambrosio nel 1913 e neppure firmato dal regista, che rimane anonimo, narra la storia del patriota siciliano che, compagno di Carlo Pisacane, dopo aver contribuito all'organizzazione della spedizione di Sapri e dopo essere miracolosamente sfuggito all'eccidio, anima da Genova l'insurrezione siciliana del 1860. Il perno centrale della pellicola riguarda il momento in cui il protagonista, raggiunta la Sicilia nell'aprile dello stesso anno, guida i moti che indurranno Garibaldi all'intervento decisivo. Il finale è drammatico: dopo lo sbarco a Marsala, Rosolino Pilo si unisce trionfalmente all'esercito garibaldino, ma il suo sogno irredentista è di breve durata e viene bruscamente interrotto dal lugubre suono di una campana che annuncia la morte dell'eroe caduto il 21 maggio, in combattimento contro i borbonici, nei dintorni di Palermo.

Di gran lunga più enfatico e approssimativo è *Roma o morte!*, prodotto dalla Vera Film di Roma nel 1913. Aldo Molinari, operatore e regista, nella grezza rapidità di inquadrature sintetiche, rappresenta gli eventi-chiave che, dal 1867 al 1870, hanno caratterizzato la lotta per la conquista della Città Eterna. Qui la storia è ridotta all'astrazione celebrativa dell'aneddoto e il film è tutto un susseguirsi di immagini degne delle cartacee copertine del «Corriere della Sera». L'eroico sacrificio di Enrico e Giovanni Cairoli a Villa Glori, l'episodio di Mentana e la breccia di Porta Pia mostrano il fianco ad una visione mistificata da un eccesso di notazioni estetizzanti.

Ciceruacchio, infine, prodotto dalla Tiber Film di Roma nel 1915, sotto la guida esperta di Emilio Ghione, che fa recitare Gastone Monaldi nei panni del protagonista con la stessa foga irruente e gli stessi scatti nervosi e decisi di Za-la-mort (con la cui maschera Ghione sarà identificato per tutta la vita), è tutto incentrato sulle gesta del più popolare agitatore risorgimentale della plebe romana. Il film ne segue la storia dal momento in cui il carrettiere-patriota prende parte alla difesa della Repubblica Romana fino al suo vano tentativo di raggiungere Garibaldi a Venezia, con la conseguente cattura e fucilazione da parte degli austriaci: una storia, natural-

mente, infarcita di aneddoti e di imprese mirabolanti, che spostano l'attenzione dello spettatore più sul piano della fantasia che su quello della veridicità.

Dal 1912 in poi (dopo *I Mille* di Caserini) o, se preferibile, dal 1915 in avanti (dopo l'«appendice garibaldina» del *Ciceruacchio* di Ghione), occorrerà attendere oltre dieci anni prima di vedere ancora rappresentate sugli schermi del cinema muto la figura del Generale e la storia della sua avventurosa vita per la libertà e l'unità d'Italia. In estrema sintesi, le cause di questo prolungato silenzio sono la logica conseguenza della disastrosa crisi finanziaria che, alla fine del conflitto mondiale, provoca la completa paralisi delle risorse produttive ed il totale annullamento delle forze organizzative della nostra cinematografia.

«L'organizzazione industriale», rileva con un'analisi più circostanziata Guido Cincotti, «rende patente la sua incapacità ad attuare seriamente la riconquista di quei mercati che la congiuntura della guerra aveva fatto perdere, e che adesso appaiono dominati dall'industria americana — sta nascendo Hollywood — e, su un piano europeo, da quella tedesca. Un estremo velleitario tentativo viene compiuto agli inizi del '19, quando le maggiori case rimaste in piedi — la Caesar Film di Barattolo, la Tiber (poi Itala) di Mecheri — si consorziano assorbendo le ditte minori e danno vita alla Unione Cinematografica Italiana, appoggiata finanziariamente dalla Banca Commerciale e dalla Banca Italiana di Sconto. Ambrosio, che ha smantellato la sua attività industriale, viene chiamato come consulente al nuovo trust: ma complesse vicende economiche, il fallimento della Banca di Sconto, e soprattutto la incapacità di rinnovare criteri produttivi e impostazioni programmatiche, determinano l'insuccesso dell'iniziativa, che quattro anni dopo viene ingloriosamente posta in liquidazione. Da allora e fino alla ripresa che, favorita dall'avvento del sonoro, comincerà timidamente ad attuarsi intorno al 1929, della nostra produzione cinematografica non restano che briciole: scarse, magre, povere briciole scampate a un festino che per essere stato troppo lauto aveva dato l'avvio a una lunga stagione di carestia e d'inedia.

«In questo periodo di forzato letargo ben poche sono le occasioni di ritorni al Risorgimento, che oltretutto la nuova retorica instaurata dal regime al potere va più che mai relegando tra le eredità di una Italia ammuffita da lasciarsi dietro le spalle. Come sempre, è Garibaldi a salvarsi. L'unico autentico mito che la nostra storia abbia saputo erigere e alimentare con costanza trascorre pressoché indenne attraverso le più fortunate vicende: e riesce ancora a trovare un po' di posto nello squallido panorama del cinema italiano degli anni Venti. È una breve galleria di ritratti dei quali, al solito, sfumano i contorni e si confondono i tratti, d'altronde presumibilmente assai simili gli uni agli altri, e nessuno di essi differenziato dall'immoto cliché creato in quel fatidico 1905 da Filoteo Alberini, rimasto a suggello dell'intero successivo periodo.»¹²

In realtà, le ragioni di una riscoperta del Risorgimento e del filone

12. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., pp. 147-150.

DALLE CINQUE GIORNATE ALLA
BRECCIA DI PORTA PIA
1923

Regia: Silvio Laurenti-Rosa - Soggetto: Umberto Paradisi - Fotografia: Giulio Rufini - Produzione: Paradisi Film - 1510 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Gina De Magni, Asor Silis (Silvio Laurenti-Rosa), Nado Rosa, Gino Viotti, Agostino Borgato, Filippo-Armando Rosati, Oscar Mastrojanni.

garibaldino nel cinema italiano della seconda metà degli anni Venti trovano piena giustificazione nel desiderio degli autori più accorti di liberarsi dai cascami più deteriori e decadenti di un malinteso dannunzianesimo. Nel periodo in cui anche la cinematografia si fascistizza si tende, parallelamente, a imporre la tesi, in anticipo sugli storici ufficiali del regime, secondo la quale — come avrà modo di scrivere Giovanni Gentile nel 1929 su «Critica sociale» — la storia patria dell'Ottocento si salderebbe senza soluzione di continuità con il presente. In nome dello slogan gentiliano, «il fascismo è figlio del Risorgimento», l'epica garibaldina del cinema di quegli anni non solo gioca un ruolo anticipatore, ma «contribuisce», come afferma Brunetta, «con la retorica e l'esasperazione melodrammatica degli intrecci a dimostrare e far circolare sul piano di massa la rappresentazione evidente del fenomeno della continuità storica e della analogia tra Garibaldi e Mussolini, tra le camicie rosse e le camicie nere»¹³.

Senza dubbio, dunque, gli ultimi anni del muto in Italia vedono impegnati, nella «rinascita dell'industria cinematografica», film centrati sul mito del Generale e dell'eroe garibaldino, come dimostra il copioso elenco dei titoli delle pellicole realizzate tra il 1923 e il 1929, dal quale estraiano le opere di maggiore interesse: *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia* (1923), *La cavalcata ardente* (1925), *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi* (1926), *Garibaldi e i suoi tempi* (1926), *I martiri d'Italia* (1927). Tanto *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia* quanto *I martiri d'Italia*, entrambi realizzati da Silvio Laurenti-Rosa, pur nella dimensione del lungometraggio, contengono solo rapidi squarci legati alla figura e alle imprese di Garibaldi. Il primo film è, infatti, una carrellata sintetica sui personaggi più rappresentativi del Risorgimento e sugli episodi più nobili delle maggiori battaglie avvenute tra il 1848 e il 1870, fino alla ricostruzione delle tensioni di Porta Pia. La seconda pellicola, con l'intento di diffondere nel pubblico la conoscenza delle nostre glorie passate, è una esposizione stringata di tutti gli avvenimenti più rilevanti della storia d'Italia. Ad essere completamente sinceri, si tratta, come nel precedente lavoro, di un guazzabuglio, all'interno del quale le vicende che vanno dall'invasione degli Unni fino alle guerre d'indipendenza del Risorgimento mostrano la corda, sia per l'inconsistente struttura del soggetto che per il sovrabbondante intercalarsi di quadri allegorici nella incerta trama degli episodi salienti. In questo contesto, è interessante segnalare che molte sequenze, tra cui quelle relative all'epopea garibaldina, adoperate da Laurenti-Rosa in *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia* sono state nuovamente utilizzate in *I martiri d'Italia*. Siamo, in sostanza, di fronte a due film da archiviare frettolosamente, così come invitavano le più obiettive cronache dell'epoca, a dimostrazione del fatto che, nel film storico, gli eroi, i martiri e le leggendarie imprese non sempre sono sufficienti a nascondere i difetti della mediocrità della loro rappresentazione glorificante.

13. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, 1895-1945*, op. cit., p. 235.

Non senza una buona dose di coraggio critico, dunque, «La rivista cinematografica» stroncava in questi termini *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia*:

«Il tema valeva la pena di uno svolgimento migliore. Noterò subito che più che il periodo storico dal titolo accennato, il film svolge il periodo delle cinque giornate di Milano e più particolarmente l'episodio del conte Bertani. A questo svolgimento, dopo aver ricordato i nomi delle battaglie che avvengono in Italia dal '48 al '70, senza farle vedere, e l'esilio di Carlo Alberto, viene appiccicato l'episodio della breccia di Porta Pia. Certi film storici vanno girati solamente se la disponibilità dei mezzi permette di dedicare ad essi la più grande cura e precisione. Invece in questo film, purtroppo, tutto lascia a desiderare. Le maschere dei personaggi più noti sono alquanto poco somiglianti. Non dico di Garibaldi che, per fortuna, vediamo solo di sfuggita e che sembra un vecchio di ottant'anni, ma sia Carlo Alberto e, soprattutto, Mazzini potranno portare i baffi e la barba tagliata come la portavano gli illustri personaggi che rappresentano, ma è tutto lì. Poi, invece di persone, sia pure piene di misticismo e di idealità, ma di carattere forte, quali i principali personaggi del nostro Risorgimento erano, ci si rappresenta un Carlo Alberto che non sta in piedi se non si sostiene a Massimo D'Azeglio, che sembra voglia piangere ogni cinque minuti e un Mazzini che fa venire il latte alle ginocchia. Inoltre i combattenti delle cinque giornate di Milano e della breccia di Porta Pia sono assolutamente ridicoli. Manca la massa operante, manca il movimento, manca tutto.

Ho appreso però una cosa, e cioè che il Palazzo della Rinascente elevantesi di fianco al Duomo di Milano, che io credevo costruito solo tre o quattro anni fa, nei primi mesi del 1848, esisteva già! Non si è mai sicuri delle proprie cognizioni, a questo mondo!»¹⁴

Una sorte ben peggiore tocca a *I martiri d'Italia* con il quale, tra l'altro, Laurenti-Rosa aveva plagiato non solo il titolo, ma addirittura i contenuti di un film, uscito nello stesso anno, prodotto dalla Pittaluga per la regia di Domenico Gaido. Mentre «Il popolo d'Italia» recensisce la pellicola con entusiasmo, la maggior parte dei giornali gridano allo scandalo e scagliano vibrante note di sdegno sia contro la deplorabile operazione di concorrenza sleale, sia nei confronti di un modo di strutturare il lavoro cinematografico, per molti versi, deteriore.

«Quasi contemporaneamente alle proiezioni del film *I martiri d'Italia* della Pittaluga,» si scrive ad esempio su «Il corriere cinematografico», «la direzione del Cinema Bios (di Bologna) ha programmato il poco decoroso lavoro di Laurenti-Rosa.

«Il pubblico, tratto in un vero e proprio tranello, ha frequentato le proiezioni di questa pellicola che non fa certamente onore alla tecnica italiana e che vorrebbe negare una possibile rinascita cinematografica che ardentemente si vuole e si spera.

«Io non esito ad affermare e confermare che il lavoro di Laurenti-Rosa sia indegno del glorioso soggetto e dello schermo italiano. A

I MARTIRI D'ITALIA O IL TRIONFO DI ROMA

1927

Regia: Silvio Laurenti-Rosa - Soggetto: Umberto Paradisi - Sceneggiatura: Umberto Paradisi, Silvio Laurenti-Rosa - Fotografia: Giulio Rufini - Produzione: Italia Film - 2476 metri.

INTERPRETI

Enrico Benvenuto, Emilio Vardannes, Silvio Laurenti-Rosa, Nado Rosa, Isa Pola.

LA CAVALCATA ARDENTE

1925

Soggetto, sceneggiatura e regia: Carmine Gallone - Fotografia: Alfredo Donelli, Emilio Guattari - Scenografia: Filippo Folchi - Costumi: Poiret di Parigi - Produzione: SAIC-West Film - 3506 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Soava Gallone (*Grazia di Montechiaro*), Emilio Ghione (*il Principe di Santafe*), Gabriele de Gravonne (*Giovanni Artuni*), Jeanne Brindeau (*Maddalena Artuni*), Americo Di Giorgio (*Pietro di Montechiaro*), Raimondo van Riel (*il brigante Pasquale Noto*), Ciro Galvani (*Garibaldi*), Fosco Ristori (*1° brigante*), Umberto Ledda (*2° brigante*), Giuseppe Pierozzi (*il farmacista*), Alfredo Martinelli (*un contadino*), Ignazio Lupi (*il Cardinale Sforza*), Marcella Sabatini (*la zingarella*), Ruggero Barni.

14. Claudio Sircana, *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia*, «La rivista cinematografica», Torino, 25 ottobre 1923. L'articolo è pubblicato nel volume di Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti/1923-1931*, Edizioni di «Bianco e Nero», Roma, luglio/dicembre 1981, p. 31.

15. Giulio Marchesini, *I martiri d'Italia o il trionfo di Roma*, «Il corriere cinematografico», Torino, n. 16, 16 aprile 1927. La recensione è, in parte, pubblicata sul volume di Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti/1923-1931*, op. cit., p. 315.

16. «Napoli, 1860. Nell'antica famiglia dei Montechiaro, legata ai Borboni, Pietro, il figlio maggiore, è il capo delle forze reali mentre sua sorella Grazia, promessa forzatamente in sposa all'anziano Principe di Santafè, è segretamente innamorata di Giovanni Artuni, un patriota e rivoluzionario. Artuni sfugge ad una imboscata e si nasconde presso il brigante Pasquale Noto. Il quale, mascherato insieme ai suoi compagni, partecipa alla «cavalcata ardente», una corsa a cavallo con le fiaccole nel parco della villa dei Montechiaro, dove ha luogo la festa per il fidanzamento ufficiale di Grazia. Si scatena una spietata caccia all'uomo. Grazia si nasconde in un convento, mentre Giovanni cerca di raggiungere l'esercito di Garibaldi. Ma, riconosciuto da un traditore, viene arrestato dalla polizia borbonica, immediatamente processato e condannato a morte. Grazia intercede per la sua vita, cedendo al ricatto del bieco Santafè. Mentre vengono celebrate le nozze tra Grazia ed il Principe, Giovanni e la sua vecchia madre vengono accompagnati al confine. Ma Garibaldi è ormai alle porte, l'esercito borbonico si ribella e, nel tentativo di arginare l'avanzata, Santafè cade in battaglia. Con l'ingresso a Napoli dell'esercito delle camicie rosse, Grazia e Giovanni realizzano il loro sogno d'amore». (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti/1923-1931*, op. cit., pp. 212-213.)

parte la subdola mossa di carattere prettamente affaristico, noto che artisticamente questo *Martiri d'Italia* è colmo di imperfezioni gravi, di anacronismi imperdonabili, che denotano la leggerezza con cui è stato diretto e interpretato.

«Eccettuate alcune visioni concesse dal direttore della Cineteca statale, questo lavoro non ha una scena che sia guardabile: nessun personaggio, nemmeno somaticamente, è conforme a ciò che ci tramandano le tradizioni e i documenti: ad esempio, un Alighieri zoppicante che passeggi in un'altura dotata di fili... telegrafici, mi pare di non averlo mai sentito nominare. Una rivoluzione bolognese nel 1848, attrezzata in una piazza con le rotaie tramviarie, non mi consta! Interni miserrimi, privi del tutto di un semplice arredamento che soddisfi le più elementari richieste dello spettatore; interpreti impacciati, malvestiti, non preparati. Fotografia... primitiva! Sarebbe necessario che questo film fosse senz'altro tolto dal commercio nazionale, perché è antipatriottico lasciare che una simile opera sia indegno araldo delle maestose glorie patrie.»¹⁵

Uno dei film di maggiore successo degli anni Venti è *La cavalcata ardente* di Carmine Gallone, anche noto come *Passione garibaldina*: un lavoro che, per anni, ha goduto l'onore di proiezioni ufficiali, in occasione di feste patriottiche. Del resto, anche la serata della "prima" al Supercinema di Roma aveva avuto analoga caratterizzazione celebrativa, organizzata, com'era, a totale beneficenza dei reduci garibaldini che, in camicia rossa, assistevano numerosi alla proiezione. Sullo sfondo dei moti garibaldini del 1860 e della conquista di Napoli, *La cavalcata ardente* fa rivivere una storia d'amore, dove i sentimenti del patriottismo si fondono con quelli della passione¹⁶. Il film di Gallone è, perciò, in un certo senso da considerarsi un epigono di tanti lavori cinematografici, le cui storie, originalmente romanzate o liberamente tratte da racconti e romanzi, ambientate sullo sfondo di eventi risorgimentali, avranno particolare fortuna nel corso dei primi venti anni del cinema sonoro. I punti di forza della pellicola sono da ricercarsi nelle ambientazioni accurate, illuminate da un'ottima fotografia, nei movimenti delle masse e nella ricostruzione storica degli avvenimenti. Purtroppo, tutto questo non è sufficiente, ancora, a supplire ai limiti di una recitazione eccessivamente carica di enfasi mimico-gestuale che, specialmente nei "divi" protagonisti, da Soava Gallone a Emilio Ghione, rasenta i limiti del sopportabile. Anche alla critica appare illegittimo e inopportuno che la "diva" continui a dedicare al Risorgimento lo stesso stralunamento d'occhi tante volte esibito in occasioni cinematografiche meno solenni, che Ghione persista nel recitare il ruolo di un principe borbonico come se si trattasse di un'ennesima apparizione spettrale della maschera di Za-la-mort, che Garibaldi, infine, si esibisca sullo schermo con la barba finta e nei patetici atteggiamenti di un manichino. Dovrà scorrere ancora moltissima acqua sotto i ponti della tecnica narrativa e della messinscena cinematografica per poter raggiungere risultati di attendibile veridicità rappresentativa.

Neppure le due pellicole sulla vita di Garibaldi, *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi* e *Garibaldi e i suoi tempi*, riescono a superare i limiti di un cliché che ha per protagonisti la prevaricazione della retorica sulla storia, lo strapotere della recitazione melodrammatica sull'interpretazione "naturale" dei fatti, il persistere di moduli enfatici come incrostazioni venefiche per qualunque sentimento nazionale concreto e operante. La nostra patriottica indulgenza non può, perciò, fare a meno, ancora una volta, di accostarsi a queste opere se non con la massima sufficienza.

Garibaldi e i suoi tempi di Silvio Laurenti-Rosa appare come un mosaico di vecchi film, uno spettacolo incongruenza e disuguale, povero, a dispetto del fatto che la pellicola veniva presentata al pubblico con la sontuosa etichetta di «Superfilm». La stessa roboanza del programma di sala, con il quale Umberto Paradisi, soggettista del film, illustra la trama, è lo specchio esatto dello stile della narrazione. «La figura dell'Eroe dei due mondi», si legge, «domina e rifulge in tutta la sua possanza leonina, in tutto il suo titanico e generoso aspetto.

«Dall'esilio — che vide il martirio di Mazzini, di Crispi, di Ruffini e di tanti grandi — Garibaldi veleggia verso la patria beneamata, quando i Milanesi cacciavano nel '48 le soldatesche austriache. E da allora, coi suoi meravigliosi volontari, Garibaldi è la spada che fiammeggia e libera e che indica la mèta delle fortune e dei nostri destini e quella mèta raggiunge con impeto pari all'eroismo. Tutta la passione di quegli uomini — tutta la generosità del nostro popolo — tutto il fascino di quelle ore sublimi, vivono e palpitano nel film. Dall'apostolato di Mazzini, alla politica di Cavour, alla magnanimità di Re Vittorio Emanuele II, è tutto un ciclo di episodi che eccitano l'entusiasmo e risanano la stirpe, come un inno di orgogliosa rimembranza, come un cantico di rinnovata fede.

«E nella gloria di Roma liberata e nel mite romitaggio di Caprera, i tempi meravigliosi dell'italo riscatto si ripresentano nella superba visione illuminati, come un faro celeste, dalla figura immortale di Giuseppe Garibaldi.»

Alle intenzioni, come detto, non hanno seguito i fatti. L'argomento di *Garibaldi e i suoi tempi*, abbracciando cinquant'anni di storia, presentava difficoltà tecniche e finanziarie di realizzazione che non erano alla portata né dei loro ideatori né della casa di produzione. Ed è proprio questa ambizione che Alessandro Blasetti stigmatizza in una franca recensione apparsa su «Lo schermo»:

«Ora noi domandiamo a Paradisi, a Laurenti-Rosa e agli altri che non sono novellini inesperti e facili ad entusiasmi irragionevoli, né giurati nemici del film italiano: Come sperare che dalle vostre mani, vuote di biglietti da mille e non colme nemmeno di biglietti da cento, come sperare che dalle vostre mani, prive di macchine da presa moderne, di teatri di posa passabili, di complessi artistici nei quali scegliere i vostri attori, come sperare — se non compiendo un peccato di imperdonabile orgoglio — che dalle vostre mani uscisse qualcosa che si facesse ammirare non soltanto dagli amici?

GARIBALDI E I SUOI TEMPI

1926

Regia: Silvio Laurenti-Rosa - Soggetto: Umberto Paradisi - Fotografia: Carlo Montuori, Giulio Rufini, Carl Dreher - Scenografia: Arnaldo Festa - Produzione e distribuzione: Superfilm - 2948 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Enrico Benvenuto (*Giuseppe Garibaldi*), Giovanni Piropiro (*Conte Camillo Benso di Cavour*), Silvio Laurenti-Rosa (*Giovanni Ruffini*), Ferruccio Biancini (*Giuseppe Mazzini*), Clarette Sabatelli (*Contessa Lilla*), Italia Bertini (*Santina*), Nado Rosa (*Napoleone III*), Bruto Castellani (*il Conte Bolza*), Emilio Vardannes. Nell'edizione del 1937, in alcune scene aggiunte, figura Dino Raffaeli nella parte di Garibaldi.

ANITA O IL ROMANZO D'AMORE
DELL'EROE DEI DUE MONDI
1926

Regia: Aldo De Benedetti - Soggetto e sceneggiatura: Aldo De Benedetti, Ferdinando Paolieri - Fotografia: Ferdinando Martini, Antonio Cafiero, Otello Martelli - Scenografia: Nino Macaronnes - Costumi: Giovanni Spelloni - Produzione: Sphinx - Distribuzione: Pittaluga - 2862 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Guido Graziosi (*Giuseppe Garibaldi*), Rina de Liguoro (*Anita Garibaldi*), Gino Viotti (*Giuseppe Mazzini*), Piero Cocco (*Luciano Manara*), Ferruccio Biancini, Ubaldo Cocchi.

«Con questo film — che speriamo non varchi i confini — voi non avete giovato alla nostra industria, le avete nociuto. E non poteva essere altrimenti.»¹⁷

Come se la critica fosse caduta sull'acqua, Laurenti-Rosa, per tutta risposta, nel 1937, rimaneggerà il film in una sorta di remake dal sonoro gracchiante e fuori sincrono, componendolo di sequenze tratte da *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia*, *Garibaldi e i suoi tempi*, *I martiri d'Italia o il trionfo di Roma* e aggiungendovi nuove scene, appositamente girate, nelle quali il ruolo di Garibaldi viene affidato a Dino Raffaelli, un attore strabico! Così, in questo nuovo *Garibaldi e i suoi tempi*, in questo incredibile pasticcio, l'Eroe dei Due Mondi è interpretato da tre diversi attori: Filippo-Armando Rosati, Enrico Benvenuto e Dino Raffaelli.

Con ben altre finalità e con tutt'altre risorse finanziarie viene, invece, realizzato *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi*. Ne è autore, in veste di soggettista, sceneggiatore e regista, Aldo De Benedetti. Il film, prodotto sotto il patrocinio di un Comitato d'onore presieduto da Benito Mussolini e composto da alte personalità del mondo politico e letterario, illustra gli episodi della vita di Garibaldi tra il 1837 e il 1849. La prima parte narra i fatti salienti dell'impresa brasiliana, nella quale l'eroe partecipa all'insurrezione della Repubblica del Rio Grande do Sul contro l'imperatore Don Pedro, conosce e poi sposa Anita. La seconda parte riguarda gli avvenimenti italiani: dalla difesa di Roma alla fuga verso Venezia, fino alla morte della protagonista.

Ben costruito, il lavoro di De Benedetti viene accolto dalla critica con una certa sufficienza, anche se non mancano note positive. L'Eroe dei Due Mondi, scrive, ad esempio, Vincenzo Borghi, «appare in questo film nella luce vera della sua passione d'uomo e nella sua gloria di condottiero invitto. Lo vediamo alla testa dei suoi garibaldini perseguire infaticabilmente il sogno della redenzione e dell'unità d'Italia e lo vediamo ancora nella intimità della sua famiglia, accanto alla sua compagna devota, Anita, che divide con lui la gioia delle vittorie sui campi di battaglia e le amarezze e le delusioni delle sconfitte e delle incomprensioni dalle quali spesso era circondato il suo eroismo. [...] *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi* è un film di rara preziosità e la più bella e completa riproduzione dei principali avvenimenti che precedettero e accompagnarono il Risorgimento italiano»¹⁸.

Gran parte del merito di questo plauso, oltre che tra le maestranze del film, va equamente suddiviso tra i due protagonisti: Guido Graziosi, che interpreta con molto impeto il ruolo dell'eroe, e Rina de Liguoro, che indossa i panni plebei di Anita con la controllata veemenza di una forte personalità.

Da Nozze d'oro a Romanticismo

Oltre al genere del film imperniato sulla celebrazione del patriottismo garibaldino, il cinema muto italiano degli anni tra il 1910 e il

17. Alessandro Blasetti, *Garibaldi e i suoi tempi*, «Lo schermo», n. 7, ottobre 1926.

18. Vincenzo Borghi, *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi*, «Cinegazzettino», Bologna, 25 giugno 1927.

1915 sviluppa le tematiche risorgimentali lungo due fondamentali linee di tendenza: da una parte, il filone spettacolare delle opere che esaltano le vittoriose imprese delle guerre d'indipendenza e gli episodi più importanti dei moti insurrezionali precedenti il 1848; dall'altra, il nucleo più intimista dei lavori ispirati ai romanzi, ai racconti, ai drammi teatrali, nei quali le storie degli amori, degli intrighi, delle passioni dei personaggi si dipanano sullo sfondo degli eventi storici o si intersecano inscindibilmente con essi. In maniera del tutto analoga e in base agli stessi criteri di ripartizione nelle tre fasce dei film sull'epopea garibaldina, sulle guerre d'indipendenza, sulla letteratura popolare, si configurerà la storia risorgimentale nel cinema sonoro. Portando i concetti all'osso, una comparazione — assai rischiosa, anche se stimolata da fini puramente indicativi — tra i film muti e quelli sonori sul Risorgimento, sia pure con le debite eccezioni, delle quali avremo modo di parlare a lungo, evidenzia una sostanziale affinità sul piano dei contenuti, pur nella naturale evoluzione formale del linguaggio e delle tecniche narrative, di una messinscena e di una messinquadro sempre più perfezionate e convincenti.

Restando al cinema muto, la tendenza generale è — con la sola eccezione della figura di Garibaldi — quella di escludere dal repertorio soggetti basati sulla vita dei Grandi. Per quanto possa sembrare strano, non esiste alcun titolo (e lo stesso fenomeno è riscontrabile nel cinema sonoro) che abbia come protagonista, tanto per dire, Mazzini, Cavour o Vittorio Emanuele II.

«Più che ai personaggi», sottolinea Guido Cincotti, «i cineasti del tempo si rivolgono agli episodi rimarchevoli delle guerre d'indipendenza, scegliendo naturalmente quelli nei quali al valore dei nostri soldati aveva anche corrisposto un esito fortunato del fatto d'arme. Si tralasciano quindi il '49 e il '66 — quarant'anni dovranno passare perché sullo schermo vengano rievocate, rispettivamente in *La pattuglia sperduta* e *Senso*, le pagine sfortunate di Novara e della seconda Custoza — e ci si orienta a colpo sicuro verso la guerra del '59, come quella che appare la più agevolmente corriva a una interpretazione in chiave eroica e celebrativa del mito risorgimentale.»¹⁹

Tra gli episodi-chiave della seconda guerra d'indipendenza, la prima rievocazione cinematografica riguarda gli accaniti scontri tra franco-piemontesi e austriaci, ricostruiti con approssimazione nella *Battaglia di Palestro*, un film del 1908, per la verità non menzionato in nessun catalogo, ma del quale fa cenno Roberto Paoletta, definendolo il clou della produzione dell'epoca. La pellicola è esclusivamente impostata sul frenetico svolgimento delle azioni militari: un primo quadro mostra le truppe piemontesi che, comandate dal Cialdini, respingono quelle austriache (30 maggio); un secondo quadro illustra il vano contrattacco, ordinato il giorno dopo dal generale Giulai, eroicamente bloccato dalle truppe franco-piemontesi, alla cui guida si distinse Vittorio Emanuele II. Il film, di autore ignoto, viene descritto da Paoletta come se si trattas-

BATTAGLIA DI PALESTRO 1908

19. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., p. 136.

AMORE E PATRIA

1909

Soggetto e regia: Arrigo Frusta - *Operatore:* Giovanni Vitrotti - *Produzione:* Ambrosio - 218 metri.

INTERPRETI

Alberto Capozzi, Mary Cleo Tarlarini.

NOZZE D'ORO

1911

Regia: Luigi Maggi - *Soggetto:* Arrigo Frusta - *Operatore:* Angelo Scalenghe - *Produzione:* Ambrosio - 420 metri.

INTERPRETI

Alberto Capozzi, Mary Cleo Tarlarini, Luigi Maggi, Mario Voller Buzzi, Giuseppe Gray, Paolo Azzurri.

se di una comica: «Al momento dello scontro apparivano in campo alcune decine di individui che si agitavano senza ragione ed il movimento dei quali faceva pensare alle larve, sotto l'occhio del microscopio. In compenso quei prodi apparivano insaccati in cappotti inverosimili, che trasformavano ogni loro gesto in un arduo problema di equilibrio. Essi procedevano a sbalzi e ogni tanto ruzzolavano per terra più per effetto delle brache troppo strette, che per i colpi avversari. Italiani... austriaci... Ma chi se ne accorgeva? Non si arrivava mai a capire bene quali fossero i nemici, perché gli uni e gli altri correvano in ogni direzione, come sorci in libertà.»²⁰ Appena due anni dopo, nel 1911, la battaglia di Palestro è ancora l'episodio centrale di un film. Ma, questa volta, si tratta di appena 420 metri di pellicola che hanno fatto epoca. Parliamo, evidentemente, di *Nozze d'oro* di Luigi Maggi, dalla cui realizzazione è opportuno far incominciare l'età "aurea" del cinema muto italiano. Prodotto dalla Ambrosio, *Nozze d'oro* trionfa all'Esposizione Internazionale di Torino, vincendo il primo premio di 25.000 lire al concorso internazionale di cinematografia bandito per l'occasione. La commissione, tra i cui membri figurano niente meno che Louis Lumière e il grande fotografo Paul Nadar, lo indica come «il miglior film artistico di argomento patriottico». Il lavoro viene proiettato quotidianamente, in un apposito padiglione, per tutta la durata dell'Esposizione e si impone nel mondo come uno dei più grossi successi dell'anno: tant'è che la Ambrosio riesce a vendere all'estero ben 400 copie, di cui oltre 60 solo in Inghilterra. La critica del tempo definisce *Nozze d'oro* come un capolavoro e un gioiello dell'industria filmica; sulle pagine di «La vita cinematografica» (ottobre 1911), se ne parla come «del prodotto più perfetto e grandioso dei primi quindici anni di cinema».

Gran parte del merito di questo *exploit* deve essere per lo meno condivisa tra Luigi Maggi, il regista, e Arrigo Frusta, il soggettista, al cui estro ideativo i cronisti contemporanei riconoscono l'autentica paternità dell'impresa. Del resto, proprio Frusta, che alla Ambrosio agiva con vere e proprie funzioni di factotum, aveva già curato il soggetto e la regia del primo film risorgimentale prodotto dalla casa torinese. *Amore e Patria*, così si intitola la breve pellicola realizzata nel 1909, presenta non pochi punti di affinità con *Nozze d'oro*: primo, fra tutti, l'idea della rievocazione in flash-back di una storia, per altro interpretata dalla stessa coppia di attori (Alberto Capozzi e Mary Cleo Tarlarini), divenuti improvvisamente celebri nella rappresentazione dell'episodio della battaglia di Palestro.

Nozze d'oro, prendendo spunto dai commoventi festeggiamenti familiari che nipoti e amici dedicano, nel perfetto stile delle oleografie scolastiche, ad un veterano della guerra del '59, rievoca quella campagna militare, durante la quale il vecchio soldato ha conosciuto la futura moglie. Mentre insieme alla sposa sta celebrando, appunto, i cinquant'anni di matrimonio, scatta il ricordo di una narrazione in prima persona, adeguatamente sostenuta da importanti e innovative soluzioni espressive.

20. Roberto Paoletta, *Storia del cinema muto*, Giannini, Napoli 1956, p. 79.

«Un lungo flash-back,» puntualizza Gian Piero Brunetta, «è introdotto da una didascalia che storicizza con esattezza l'azione («Quel giorno, 30 maggio 1859, il nemico ci teneva assediati...»). L'immagine del Risorgimento è quella della partecipazione interclassista e soprattutto popolare alle guerre d'indipendenza. La macchina da presa è già molto più vicina ai personaggi negli interni (secondo un principio di accostamento progressivo che giunge al massimo di contatto fisico tra la macchina da presa e il volto dell'attore soltanto tre anni dopo) e negli esterni sfrutta in pieno la profondità di campo e le possibilità spaziali per i combattimenti e gli inseguimenti.»²¹ Guido Cincotti, dopo aver sottolineato che *Nozze d'oro* segna una felice fusione tra il sentimentalismo ingenuo del racconto e la robusta evidenza dell'episodio guerresco, si sofferma, in particolare, sulla ricostruzione spettacolare e sul sorprendente gusto della composizione figurativa; e, citando il ricordo di un critico, scopre una qualche affinità tra le intuizioni di Maggi/Frusta e quelle di Visconti per *Senso*. La curiosità delle deduzioni è tale che merita una riproposta integrale:

«Dopo alcune rapidissime visioni di battaglia per iscorcio e succedentisi con ritmo vertiginoso,» ricorderà più di vent'anni dopo Nino Berrini, «(Frusta) presentò una distesa di campi di grano in piena maturazione, con quell'onduleggiare lento delle spighe mature, inattesa visione di campi solitari, che fra i quadri di battaglia davano un senso misterioso di un silenzio tragico. Ed ecco improvvisamente giungere al galoppo Re Vittorio... sostava... dava uno sguardo... il trombettiere suonava la carica... Di colpo dalla distesa dei campi a grano balzavano bersaglieri in agguato... lanciandosi al grido di 'Savoia'! Effetto stupendo. Una creazione originale, nuova, ricca di poesia in azione.» A parte la inesattezza a proposito dei bersaglieri — nel film, come nella realtà, la famosa carica era effettuata dagli zuavi di Chabron — la rievocazione del Berrini rende efficacemente il carattere della scena: che appunto acquista, ci sembra, un non banale valore rappresentativo e cinematografico grazie a quella felice intuizione figurativa del campo di grano alto e maturo che improvvisamente si anima rivelando schiere di soldati pronti a balzare all'assalto... (È curioso notare come a una simile intuizione si rifarà quarant'anni dopo — certo inconsapevolmente — Luchino Visconti nel dare, in *Senso*, l'avvio alla battaglia di Custoza).»²² Per *Nozze d'oro*, tanto entusiastica è stata l'accoglienza da parte del pubblico e della critica, sia in Italia che all'estero, quanto incredibili sono state le interferenze da parte del potere politico. Il film, infatti, scatena la reazione di un clamoroso intervento censorio e può, a buon diritto, essere considerato il primo caso di un «film d'autore» bloccato dalla censura. Pochi mesi dopo la sua uscita, è interdetto alla pubblica visione «per disposizione governativa». Il ministro Giolitti ne impedisce la circuitazione per il timore che la pellicola possa provocare fastidiose rimostranze da parte del governo austriaco, «come se invece dell'Italia una,» commenta Paolella, «si trattasse ancora del Lombardo-Veneto, ai tempi della

21. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op. cit., p. 146.

22. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., pp. 139-140.

LA LAMPADA DELLA NONNA

1913

Regia: Luigi Maggi - Soggetto: Arrigo

Frusta - Operatore: Giovanni Vitrotti -

Produzione: Ambrosio - 783 metri.

INTERPRETI

Fernanda Negri Pouget, Umberto Scapellini, Luigi Chiesa.

SAN MARTINO

1915

“Chartreuse de Parma”, e subito dopo l’esodo dei francesi»²³. Nonostante, come si giustificava il decreto di censura, il «film mettesse in cattiva luce i soldati di una nazione alleata e potente come l’Austria», una copia di *Nozze d’oro* viene proiettata a Stupinigi, su espressa richiesta della Casa Reale, e, al termine della visione privata, il Re e la Regina Margherita fanno conoscere alla Ambrosio e alla stampa i propri giudizi di elogio e di gradimento. *Nozze d’oro* sarà, comunque, riabilitato e approvato dalla censura soltanto nel febbraio 1915, anche se «appena quattro mesi prima dalla entrata in guerra dell’Italia,» come scrive Aldo Bernardini, «il prefetto di Genova nuovamente interverrà a vietarne la proiezione»²⁴.

Sull’onda del successo e del clamore suscitati da *Nozze d’oro*, secondo una logica imprenditoriale che caratterizzerà gli sviluppi e i comportamenti produttivi dell’intera storia del cinema, la Ambrosio si affretta ad immettere sul mercato un altro film, impostato e strutturato con gli stessi criteri del precedente. Si tratta di una sorta di secondo capitolo: stessa ambientazione, identici toni narrativi crepuscolari, stessa troupe (solo gli attori vengono sostituiti). *La lampada della nonna* (1913) di Luigi Maggi — così si intitola la pellicola in oggetto — è una copia perfetta di *Nozze d’oro*: con la differenza che la narrazione in flash-back da parte del veterano della battaglia di Palestro si modifica nel punto di vista. Non è più un nonno a raccontare, ma una nonna. Questa volta, però, il successo è assai più fiacco e *La lampada della nonna* resta solo il secondo tentativo di quella che si preannunciava come una lunga e fortunata serie di variazioni sul tema. Rimane incidentalmente da notare che, dopo *La lampada della nonna*, il cui centro narrativo si iscrive nella cornice di un ricordo da parte di una anziana signora, soltanto un altro film di argomento risorgimentale — questa volta sonoro e ben più celebre — racchiude l’intera sua trama nelle rimembranze “fogazzariane” di un’attempata “signorina Felicità”: *Un garibaldino al convento* (1942) di Vittorio De Sica.

Il contributo fornito dal cinema muto alla rievocazione delle battaglie ottocentesche è tutto qui, se si eccettua, per quanto riguarda ancora la campagna del 1859, un *San Martino*, citato da Guido Cincotti ed incertamente datato al 1915, ma di cui non siamo riusciti a trovare tracce di sorta.

Per quanto attiene ad una produzione più eterogenea di film sui molteplici eventi che hanno condotto all’unità d’Italia, valgono nuovamente le argomentazioni di Cincotti, che scrive: «Maggiore attenzione società produttrici, autori di copioni e registi rivolgono agli episodi minori, agli sforzi sporadici, agli isolati tentativi di sollevazione più volte attuati da generosi spiriti di patrioti, alle società segrete, alla storia dei cospiratori, degli irredentisti, degli affiliati alle carbonerie che dai primi moti del ’21, e in tutte le successive fasi della lotta per l’indipendenza, portarono il lievito ideale di un alto sentimento d’italianità e di una più evoluta coscienza civile. È facile d’altro canto osservare come argomenti del genere posseggano, più che non gli episodi ufficiali, i requisiti

23. Roberto Paolella, *Storia del cinema muto*, op. cit., p. 85.

24. Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato. 1910/1914*, Laterza, Bari 1982, p. 220.

idonei a comporre azioni cinematografiche congeniali al gusto dell'epoca: come già la figura di Garibaldi, quelle dei cospiratori e dei patrioti si convengono agevolmente all'idealizzazione romanzesca, alla deformazione mitica, all'invenzione drammatica non molto rispettosa, magari, dell'esattezza storica ma abilmente plasmabile, ormai, alle manipolazioni fantasiose e spettacolari.²⁵ Purtroppo, per molti film, a causa della loro irreperibilità e di una totale assenza di fonti critico-documentarie, non si riesce ad andare oltre una sterile elencazione. Consultando i cataloghi delle pellicole mute realizzate in Italia dal 1904 al 1915, troviamo così un *Confalonieri, il martire dell'indipendenza italiana*, prodotto dall'Aquila Film di Torino nel 1909, un *I carbonari* realizzato dalla Itala Film di Torino nel 1910, un *Goffredo Mameli* della Cines nel 1911, un *Notti romane (I martiri della Giovane Italia)*, prodotto dalla Savoia Film di Torino nel 1915. In tutte le pellicole, gli autori e gli interpreti restano anonimi. Oltre al titolo e il nome della casa di produzione, per la prima e la terza, conosciamo la lunghezza, rispettivamente di 200 e 266 metri. Nient'altro. Anche se, proprio dalle indicazioni di metraggio, è facile presupporre che si tratti di film di scarsa rilevanza, la cui rievocazione — molto probabilmente — non deve essere andata oltre il breve bozzetto di genere, secondo quadri cartolineschi o stereotipi di maniera.

Ad una singolare figura di soggettista e regista, specializzato pressoché esclusivamente nella ricostruzione cinematografica di episodi risorgimentali, e all'interpretazione di un attore particolarmente versatile nei ruoli di eroi patriottici, è sostanzialmente legata la storia dei restanti film, tutti realizzati tra il 1915 e il 1916: nel momento in cui, cioè, l'entrata in guerra dell'Italia contro l'Austria imponeva una nuova e decisa fiammata di propaganda contro l'oppressione asburgica. Augusto Jandolo e Gioacchino Grassi, sono questi i nomi del soggettista/regista e dell'attore, partecipano in coppia fissa alla realizzazione dei seguenti lungometraggi: *Silvio Pellico, il martire dello Spielberg*; *Imperial regio capestro (I martiri di Belfiore)*; *Brescia, Leonessa d'Italia*; *Altri tempi, altri eroi*. In *Silvio Pellico, il martire dello Spielberg*, prodotto dall'Alba Film di Roma nel 1915, per la regia di Livio Pavanelli, Gioacchino Grassi dà vita ad una intensa caratterizzazione della figura del protagonista, le cui vicende sono abilmente sintetizzate nel soggetto di Jandolo, liberamente ispirato a «Le mie prigionie». Il film sull'opera autobiografica del patriota e scrittore italiano prende le mosse dall'attività del Pellico come redattore capo di «Il Conciliatore» e come affiliato alla Carboneria. Le pene indicibili sofferte dal Pellico nei nove anni di carcere duro in Moravia, che costituiscono il fulcro centrale della rappresentazione cinematografica, sono descritte con cruda semplicità. Il percorso spirituale verso la fede attraverso la rassegnazione del martire si realizza in sequenze piene di buone intenzioni, ma anche in alcune scene di una qualche efficacia, nelle quali il sentimentalismo delle situazioni si fonde con l'ideologia rivoluzionaria in risultati artisticamente dignitosi.

CONFALONIERI, IL MARTIRE DELL'INDIPENDENZA ITALIANA
1909

Produzione: Aquila Films - 200 metri.

I CARBONARI

1910

Produzione: Itala Film.

GOFFREDO MAMELI

1911

Produzione: Cines - 266 metri.

SILVIO PELLICO, IL MARTIRE DELLO SPIELBERG

1915

Regia: Livio Pavanelli - Soggetto: Augusto Jandolo - Produzione: Alba Films, Roma.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Gioacchino Grassi (*Silvio Pellico*), Evelina Paolo, Elisa Grassi Nicola, Raffaele Mariani, Ugo Bazzini.

NOTTI ROMANE (I MARTIRI DELLA GIOVANE ITALIA)

1915

Produzione: Savoia Films.

25. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., p. 140.

IMPERIAL REGIO CAPESTRO (I MARTIRI DI BELFIORE)
1915

Regia: Alberto Carlo Lolli - *Soggetto:* Augusto Jandolo - *Operatore:* Romolo Bacchini - *Produzione:* Augusta Films, Roma.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Gioacchino Grassi (*Tito Speri*), Emma Saredo, Achille Vitti.

BRESCIA, LEONESSA D'ITALIA
1915

Regia e soggetto: Augusto Jandolo - *Produzione:* Real Film, Roma.

INTERPRETE E PERSONAGGIO

Giacchino Grassi (*Tito Speri*).

LA SPIGOLATRICE DI SAPRI
1915

Soggetto: liberamente ispirato alla lirica patriottica «La spigolatrice di Sapri» di Luigi Mercantini - *Produzione:* Augusta Films, Roma.

INTERPRETE

Emma Saredo.

ALTRI TEMPI, ALTRI EROI
1916

Soggetto e regia: Augusto Jandolo - *Produzione:* Augusta Films, Roma.

INTERPRETI

Vittorina Moneta, Emma Saredo.

Ben più vibrante di accenti patriottici, che abbastanza spesso, comunque, sconfinano negli eccessi del gesto e della parola, è *Imperial regio capestro (I martiri di Belfiore)*, prodotto dalla Augusta Film di Roma. Il regista Alberto Carlo Lolli, pur seguendo scrupolosamente le indicazioni di Jandolo, calca la mano sulla teatralizzazione dei fatti, specialmente nelle ultime sequenze: dal processo alla condanna a morte dei congiurati repubblicani e mazziniani. Così, ad esempio, Gioacchino Grassi, nel ruolo di Tito Speri, esaspera la mimica ai limiti del credibile e il fiero momento nel quale i 110 «martiri di Belfiore» vengono giustiziati corre sul filo di un assai precario equilibrio tra pathos e komos.

Più controllato appare Grassi, sempre nei panni di Tito Speri, in *Brescia, Leonessa d'Italia*, prodotto dalla Real Film di Roma sempre nel 1915 e, questa volta, ideato e diretto da Jandolo. Il futuro «martire di Belfiore», animatore delle famose dieci giornate di Brescia, è caratterizzato con equilibrio ed i sentimenti patriottici sono espressi con la delicata eleganza di una recitazione che, quando non rimane fine a se stessa, fa pensare ad un personaggio verosimile, e non alla sua caricatura. Anche tutti gli atti di valore della resistenza antiaustriaca da parte dei patrioti che animano la sollevazione della città lombarda dal 23 marzo al 1 aprile 1849 sono rappresentati da Jandolo con l'efficacia di un ritratto veristico, scevro, per quanto possibile, di effettismi facili quanto deleteri.

Su questa linea della messinscena, Jandolo conclude la sua carriera di soggettista e regista di film risorgimentali con *Altri tempi, altri eroi*, realizzato nel 1916: una pellicola di intonazione antiaustriaca, ma di cui — come sostiene Cincotti — «non è possibile dir nulla di più circostanziato, se non che in essa, accanto alla Vittorina Moneta, appariva Emma Saredo, la quale nel '15, sempre per la Augusta Film, era stata protagonista di una *Spigolatrice di Sapri* che traduceva in sdilinquite immagini cinematografiche la romantica ballata del Mercantini in lode di Carlo Pisacane»²⁶.

Per quanto riguarda la scoperta del cosiddetto filone della letteratura patriottica dell'Ottocento, il cinema muto se ne appropria relativamente tardi, rispetto ad analoghi tipi di intervento operati fino dagli inizi, ad esempio, per avventati stravolgimenti dei capolavori della narrativa mondiale. Solo a partire dal 1910, si comincerà a tastare il terreno per una rivisitazione, attraverso le immagini in movimento, del romanzo popolare: un genere che, sulla base di un crescente interesse del pubblico, andrà progressivamente incrementandosi, vuoi per quantità che per qualità. A ben guardare, comunque, il numero dei lavori letterari, direttamente o per via mediata, di argomento patriottico ai quali si è interessato il cinema muto è assai basso e il fenomeno resta nei limiti di due o tre titoli; la notorietà del best-seller è, però, tale da impegnare le case produttrici in una vera e propria gara al «remake».

Uno dei romanzi di maggior successo commerciale nell'«Italiotta» era il *Dottor Antonio*, scritto originariamente in lingua inglese dal patriota genovese Giovanni Ruffini nel 1855 con l'intento di far

26. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., pp. 141-142.

comprendere agli inglesi la realtà morale e civile del nostro spirito risorgimentale. La chiara visione politica del discepolo di Mazzini, lucidamente espressa nell'opera letteraria, è oggetto di rivalutazione nell'Italia del primo Novecento e riscuote incondizionata fortuna nelle letture del pubblico femminile, attratto dall'abile commistione tra l'appassionata vicenda, il fervore romantico che sottende a una storia d'amore e i temi di un acceso patriottismo. La vena narrativa dell'autore del libretto dell'opera «Don Pasquale» di Gaetano Donizetti, scaltramente impostata sulle corde di un nodo sentimentale e di un dramma patriottico, si sprigiona in un racconto "totalmente visivo": al punto che, se Verdi solea dire che «La dame aux camelias» era «un'opera bell'e fatta», *Il dottor Antonio* deve essere apparso ai produttori dell'epoca «un film bell'e fatto». Denso di seduzioni e promesse, il romanzo di Ruffini viene trasposto in cinema per la prima volta nel 1910. Il film, prodotto dalla Cines, con la regia di Mario Caserini è, per brevità (appena 251 metri) e per sintesi approssimativa delle pagine più melodrammatiche del romanzo, un risultato assai modesto, per altro aggravato da una recitazione "fuori ruolo" da parte di Mario Monti e Maria Gasperini, intenti a far valere gli stereotipi dei loro atteggiamenti divistici più che a penetrare nelle maglie temperamentali e psicologiche dei due protagonisti. Di ben altro livello è *Il dottor Antonio* prodotto quattro anni più tardi dalla Ambrosio: un lungometraggio (1200 metri) realizzato da Arrigo Frusta, al quale si deve il merito anche dell'accurata riduzione. Il regista non si limita, come Caserini, a raccontare la storia di Lucy, la ragazza inglese che, essendo stata curata a Livorno dal dottor Antonio, lo aiuta ad evadere dal carcere di Napoli dove langue per la sua partecipazione ai moti del 1848. Va ben oltre, cercando di valorizzare proprio quelle tesi del romanzo, attraverso le quali Ruffini intendeva persuadere gli aristocratici inglesi alla causa dell'unità italiana. Frusta dà perciò particolare rilievo all'ispirazione civile, che si incarna in due motivi ben distinti nelle pagine letterarie: la progressiva, quasi involontaria conquista che il protagonista compie della soave Miss Lucy, superando con la grandezza del carattere le differenze di idee e di temperamento; la denuncia al mondo delle pene sofferte dai patrioti napoletani (oltraggi, processo, carcere) dopo l'abiura della Costituzione. Per quanto la cornice sentimentale finisca ancora col prevalere sul dramma patriottico, soprattutto per il delicato e nostalgico idillio tra il dottor Antonio e Miss Lucy, nell'indimenticabile visione paesaggistica della riviera ligure, con il coup de foudre del capovolgimento della carrozza che paralizzerà la protagonista (del resto, è proprio a questo drammatico duetto d'amore che il romanzo deve gran parte della propria fama), *Il dottor Antonio* messo in scena da Frusta è un ottimo lavoro. «L'autore di *Nozze d'oro*,» rileva Cincotti, «favorito anche dalla maggiore scioltezza conseguita nel frattempo dal linguaggio cinematografico, dalle dimensioni più estese dell'opera, nonché dalla presenza della delicata Fernanda Negri Pouget, affiancata dall'inglese Hamilton A.

IL DOTTOR ANTONIO

1910

Regia: Mario Caserini - Soggetto: liberamente tratto dal romanzo omonimo di Giovanni Ruffini - Produzione: Cines - 251 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Maria Gasperini (*Miss Lucy*), Mario Monti (*il dottor Antonio*).

IL DOTTOR ANTONIO

1914

Regia: Arrigo Frusta - Soggetto: liberamente tratto dal romanzo omonimo di Giovanni Ruffini - Sceneggiatura: Arrigo Frusta - Produzione: Ambrosio - 1200 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Fernanda Negri Pouget (*Miss Lucy*), Hamilton A. Revelle (*il dottor Antonio*).

Revelle, riesce a suscitare sullo schermo un'atmosfera abbastanza equivalente alla romantica mestizia che spira dalle pagine del romanzo, specie in talune descrizioni evocatrici di paesaggi della riviera ligure, che Ruffini si era studiato di portare su toni quasi manzoniani.»²⁷

Bisognerà attendere ventitré anni prima di vedere riproposta sugli schermi una terza edizione liberamente ispirata al romanzo del Ruffini. Il sonoro ha ormai conquistato le platee e sta facendo progressivi passi da gigante. Regista, costumista e scenografo della pellicola parlata è un ex grande del muto: Enrico Guazzoni. A lui si deve il merito di aver ripescato l'idea di un film che proprio Caserini, suo maestro, aveva realizzato come pioniere. *Il dottor Antonio* di Guazzoni è un film di tutto rispetto, che la critica ha lodato come una delle migliori produzioni italiane del 1937. Anche Giacomo Debenedetti, notoriamente inflessibile e non facile ad entusiasmi, lo recensisce come un'opera di misurata sapienza effettistica. In realtà, in questo film, i meccanismi narrativi funzionano speditamente (fatto abbastanza raro per l'epoca) nel rispetto delle regole tradizionali dello spettacolo popolare e Guazzoni, anche nella sperimentata abilità delle notazioni "teatrali", non si lascia sfuggire l'occasione — a costo di impoverire il romanzo — di far leva sulla coerenza e il palpito di un racconto «che travolge lo spettatore nell'attesa incessante del "come-andrà-a-finire"»²⁸. Assai abile nel manovrare le scene di massa, Guazzoni riesce sempre a precisare e seguire tra il tumulto l'azione individuale, scegliendo unicamente in funzione del rendimento filmico gli episodi più importanti dell'idillio tra i due protagonisti. Come spesso accade nelle trasposizioni cinematografiche da opere letterarie, anche in *Il dottor Antonio* di Guazzoni vengono a cadere alcuni significativi filtri poetici del romanzo e le figure risultano schematizzate, ma il ritmo visivo, la pregnanza delle immagini, la foga narrativa (e persino il fatto stesso che la sconsolata predestinazione di Lucy ceda al pathos delle esigenze del lieto fine) tengono in pugno la platea, senza sottintesi decadentistici, trivialità, facilonerie; il che, quando si ricorre a motivi strappalacrime e popolari, è già motivo di merito.

Un libro che non poteva certo passare inosservato nel ricco panorama dei rapporti tra la letteratura e il cinema muto è *Cuore* di Edmondo De Amicis. Il capolavoro del fantasioso scrittore di Oneglia, nei numerosi episodi di ispirazione patriottica e civile, ma ancor più nei celebri "racconti mensili", viene letteralmente saccheggiato dalla Settima Arte, nella speranza di suscitare negli spettatori gli stessi entusiastici consensi che il libro aveva determinato incondizionatamente nei lettori dell'Italia di Crispi, di re Umberto, di Giolitti. L'obiettivo è centrato in pieno fin dalla prima riduzione di un *Tamburino sardo* prodotto dalla Cines nel 1911; tant'è che i 220 metri di pellicola ottengono il premio per la categoria didattica al Concorso Internazionale di Cinematografia bandito nell'ambito della Esposizione di Torino. E, negli anni

27. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., p. 144.

28. Giacomo Debenedetti, *Il dottor Antonio*, «Cinema», n. 36, 25 dicembre 1937, pp. 439-440.

d'oro del muto, *Cuore* sarà portato sullo schermo per ben otto volte, sia pure con diversi esiti e meriti per ciascuna delle trasposizioni.

Restando a *Il tamburino sardo*, è appena il caso di ricordare che l'umanità dei personaggi e la sincerità del loro dramma troveranno la migliore incarnazione in uno dei numerosi episodi di *Altri tempi* (1952) di Alessandro Blasetti. Il film, che inaugura il filone del cosiddetto cinema antologico, ha per comune denominatore la matrice letteraria e ottocentesca dei racconti riproposti con gusto ed accuratezza. *Il tamburino sardo*, in particolare, è uno degli episodi più godibili, sia per la precisa ricostruzione del clima storico (i costumi e le scenografie sono appropriati e inappuntabili), sia per le immagini composte in ogni elemento con l'equilibrio di una perfetta armonia figurativa, sia — infine — per la caratterizzazione dei protagonisti, drammaticamente intensi quanto psicologicamente esemplari.

Come *Cuore*, anche *Romanticismo*, il dramma di Gerolamo Rovetta che, con la sua immagine oleografica del Risorgimento, ha fatto palpitare gli animi di vaste platee teatrali, entra nel mirino del cinema con la predestinazione di un best-seller da saccheggiare.

«L'opera di Rovetta», annota puntualmente Cincotti, «realizzava — quali che fossero il suo effettivo valore scenico e il suo pregio letterario, ampiamente discutibili — una sintesi perfetta di quegli elementi che nell'Italia post-umbertina potevano blandire il gusto corrente: un cliché romantico sufficientemente stemperato nei colori tenui della rievocazione, che ad esso dava un sapore lievemente nostalgico e tutto sommato poco impegnativo; piccolo — o grande — mondo antico di cui si sollevava con discrezione il velo di polvere sotto cui il tempo lo andava imbalsamando, ma senza la pretesa di ridar vita a una presenza ingombrante, bensì quella, più modesta e accettabile, di eccitare un fremito fuggevole nelle tranquille coscienze borghesi, al ricordo di quanto i padri avevano saputo osare, di come altamente avevano saputo sentire e agire.

«Sta di fatto che *Romanticismo* — a cui probabilmente già si son rifatti nel 1911 gli anonimi autori di un *La marchesa Ansperti* dell'Itala Film: "soggetto (scrive "La vita cinematografica") romantico e patriottico, il di cui spunto potrebbe adattarsi ad uno dei tanti episodi della travagliata lotta per la conquista dell'unità patria" — *Romanticismo*, dicevamo, conosce nel breve spazio di pochi mesi, fra il '13 e il '14, ben tre riduzioni cinematografiche, di cui due ad opera dell'Ambrosio e l'altra della Gloria Film. A quest'ultima provvede l'immane Caserini, su sceneggiatura di Camillo De Riso, che vi interpreta anche una parte accanto a Fanny Ferrari e Felice Metellio, romantici protagonisti. Punto sul vivo, Ambrosio realizza, in concorrenza con la Gloria, la sua versione, affidandola ad Eleuterio Rodolfi che si avvale di due veterani attori della casa: Hamilton A. Revelle e Mary Cleo Tarlarini; poco in carattere — specie quest'ultima — con i tratti iconografici dei personaggi. Forse è per questo che il film scivola inosservato ed

IL TAMBURINO SARDO

1911

Soggetto: liberamente tratto da «Cuore» di Edmondo De Amicis - *Produzione*: Cines - 220 metri.

LA MARCHESA DI ANSPERTI

1911

Soggetto: liberamente tratto da «Romanticismo» di Gerolamo Rovetta - *Produzione*: Itala Film, Torino.

INTERPRETI

Adriana Costamagna, Giovanni Casaleggio.

ROMANTICISMO

1913

Regia: Mario Caserini - *Soggetto*: liberamente tratto dal dramma omonimo di Gerolamo Rovetta - *Sceneggiatura*: Camillo De Riso - *Operatore*: Giacomo Farò - *Produzione*: Gloria Films, Torino.

INTERPRETI

Fanny Ferrari, Felice Metellio, Gentile Miotti, Camillo De Riso.

ROMANTICISMO

1914

Regia: Eleuterio Rodolfi - *Soggetto*: liberamente tratto dal dramma omonimo di Gerolamo Rovetta - *Produzione*: Ambrosio.

INTERPRETI

Hamilton A. Revelle, Mary Cleo Tarlarini.

ROMANTICISMO

1915

Sceneggiatura e regia: Arrigo Frusta - *Soggetto*: liberamente tratto dal dramma omonimo di Gerolamo Rovetta - *Produzione*: Ambrosio.

INTERPRETI

Tullio Carminati, Elena Makowska.

Ambrosio, caparbio, ne organizza subito un'altra edizione, sontuosa e definitiva, affidandosi al fiuto e all'esperienza dell'inesauribile Frusta, il quale affronta per la prima e forse ultima volta la responsabilità diretta della regia. Il *cast* è lussuoso: il conte Lamberti è impersonato da Tullio Carminati, quanto di meglio offra il mercato in fatto di romantici eroi; a fianco gli sta Elena Makowska, diafana e bionda bellezza slava, che equilibra con la sua composta dolcezza gli esuberanti furori del protagonista. Ancora una volta Frusta ottiene l'*en plein*: il successo del film — che si inserisce nella nuova fioritura di opere patriottiche destinate ad alimentare gli entusiasmi antiaustriaci, e a cui il governo con provvedimento speciale concede automaticamente il "nulla osta" — è grande.»²⁹

A parte queste considerazioni di carattere storico-generale, resta da aggiungere che da questi film (così come, del resto, dalla commedia di Rovetta) la conoscenza della storia d'Italia nei suoi molteplici aspetti (i moti dei Carbonari e l'organizzazione della Giovane Italia) non risulta certo ampliata. Le varie edizioni di *Romanticismo*, infatti, tendono a una descrizione romanzata — oltreché romanticistica — degli avvenimenti storici, ne falsano il decorso e appaiono intessute di luoghi comuni e di eccessivi orpelli retorici. Difetti, tutti, dai quali non resterà esente neppure la suggestiva trasposizione cinematografica realizzata nel 1950 da Clemente Fracassi e interpretata da Amedeo Nazzari e Tamara Lees, nei rispettivi ruoli del conte e della contessa Ansperti.

29. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., pp. 144-146.

In apertura di capitolo:
Sul set di *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia* (1923), regia di Silvio Laurenti-Rosa.

La presa di Roma (1905), regia di Filoteo Alberini: 250 metri di pellicola per il primo film di soggetto risorgimentale. Quadro II: il generale Carchidio tratta le condizioni della resa di Roma con il generale Kanzler. (a lato)

La presa di Roma. Quadro V: La breccia a Porta Pia - All'assalto! (sotto)









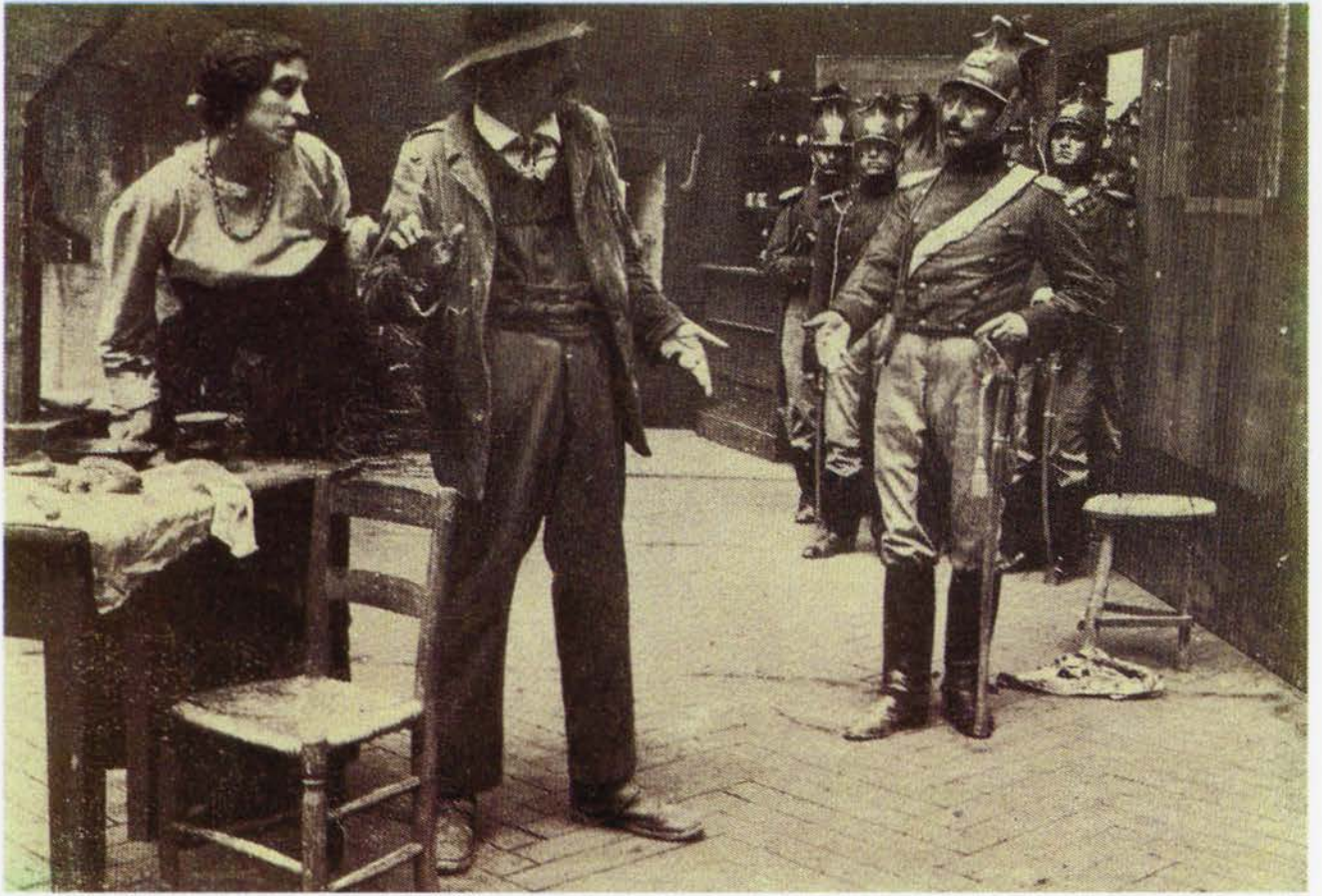
Nella pagina precedente:

La presa di Roma. Quadro VII: L'apoteosi. Francesco Crispi, Giuseppe Garibaldi, Vittorio Emanuele II, Camillo Benso conte di Cavour fanno corona all'Italia turrita, una statuaria figura femminile eretta su una nuvola di cartapesta, avvolta in un peplo romano, con lo sguardo incontro ai futuri destini.

Alberto Capozzi in *Amore e Patria* (1909), regia di Arrigo Frusta. Dieci minuti di proiezione per il primo film risorgimentale prodotto dalla casa torinese Ambrosio. (sopra)

Sul set di *Nozze d'oro* (1911), regia di Luigi Maggi. Considerato come «il prodotto più perfetto e grandioso dei primi quindici anni del cinema», il film trionfa all'Esposizione Internazionale di Torino. (a lato)

Nozze d'oro. Impostato sul doppio registro della vicenda sentimentale e patriottica, il film si avvale di una interpretazione sorvegliata e composta che evita le enfasi di una gestualità alla moda. Nella foto in basso una fase della battaglia di Palestro. (nella pagina accanto)





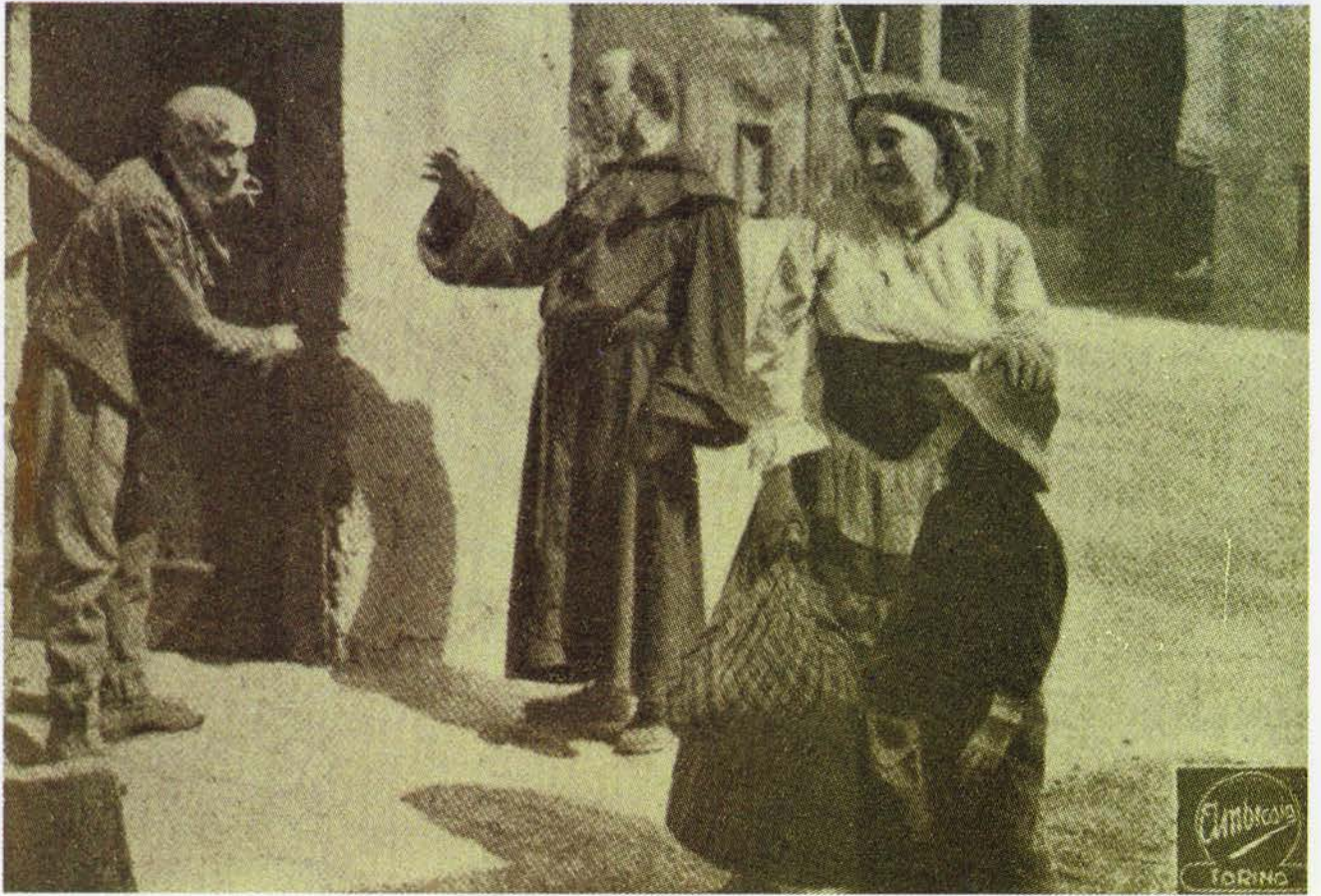
Nozze d'oro. Battaglia di Palestro. (sopra)

I Mille (1912), regia di Mario Caserini. Nell'esaltare le gesta dell'impresa garibaldina, l'autore si studia di valorizzare alcuni eventi della partecipazione popolare all'insurrezione antiborbonica della Sicilia. (a lato)

Nella pagina accanto:

I Mille. Priva di magniloquenza, la recitazione è plausibile e realistica. Realizzando uno dei primi mediometraggi italiani, Caserini si conferma come uno dei maggiori registi del cinema muto. (in alto)

Il dottor Antonio (1914), regia di Arrigo Frusta. Hamilton A. Revelle, nel ruolo del protagonista, interpreta con efficacia la psicologia e il temperamento dell'eroe del fortunato romanzo di Giovanni Ruffini. (in basso)





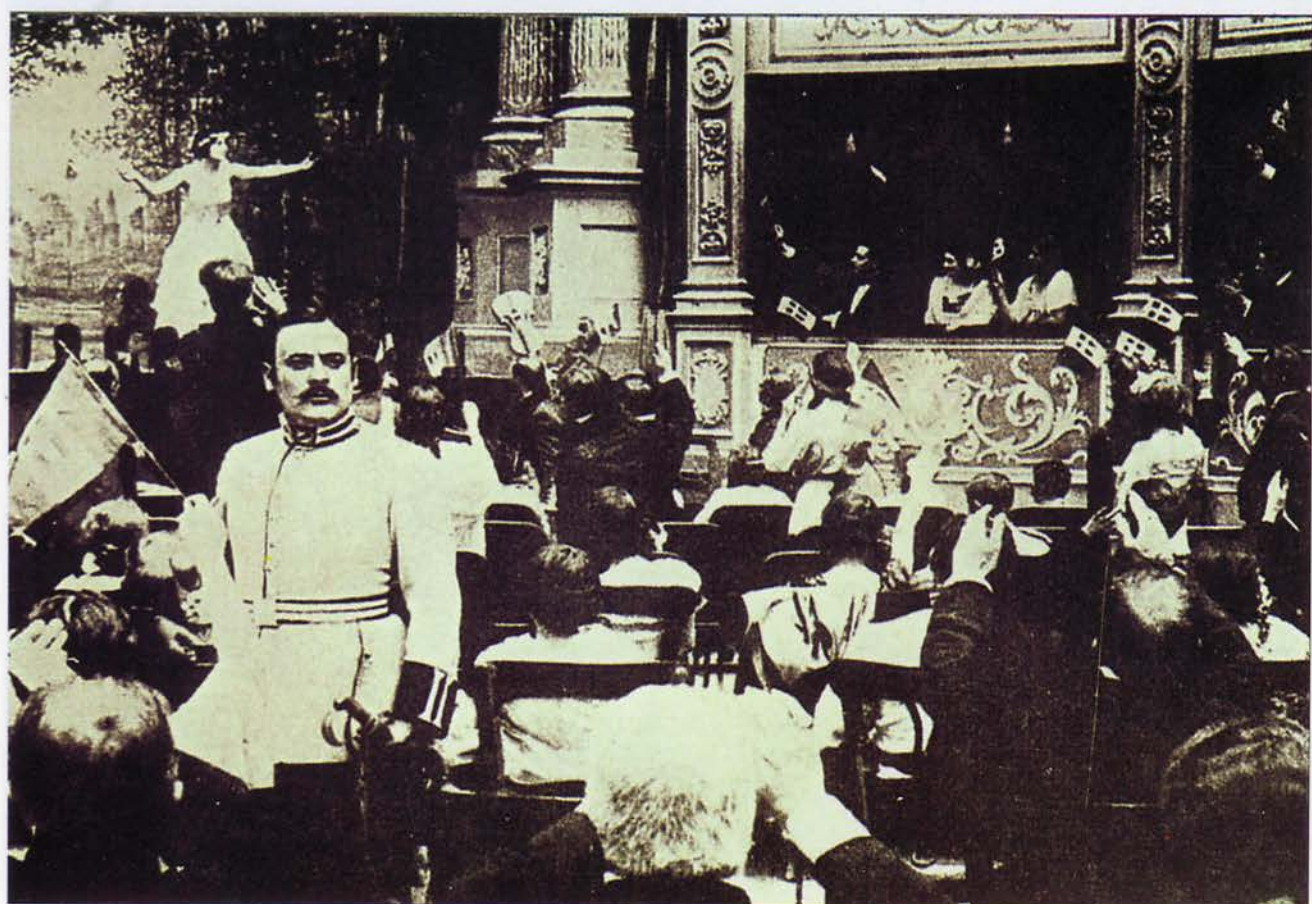
La lampada della nonna (1913), regia di Luigi Maggi. Con questo film, che si presenta come una sorta di secondo capitolo di *Nozze d'oro*, la Ambrosio tenta una produzione in serie, ma il successo è relativo. Si interrompe così sul nascere quello che, sulla carta, si preannunciava come un lungo e prolifico catalogo di variazioni sul tema. (a lato)

Ciceruacchio (1915), regia di Emilio Ghione. Il film incentrato sulle gesta del più popolare agitatore risorgimentale della plebe romana, ha per protagonista Gastone Monaldi. (sotto)

Nella pagina accanto:
Romanticismo (1914), regia di Eleuterio Rodolfi. Hamilton A. Revelle, nel ruolo del conte Ansperti, caratterizza il personaggio in toni di enfasi melodrammatica. (in alto)

Romanticismo di Eleuterio Rodolfi. Manifestazione patriottica a teatro. (in basso)







Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia. Silvio Laurenti-Rosa è interprete e regista di un film che si presenta come una carrellata sintetica sui personaggi più rappresentativi del Risorgimento e sugli episodi più nobili delle maggiori battaglie avvenute tra il 1848 e il 1870. (sopra)

Silvio Laurenti-Rosa in *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia*. (a lato)

Nelle due pagine seguenti:

Lo strabico Silvio Raffaelli è l'Eroe dei Due Mondi in *Garibaldi e i suoi tempi* (1926), regia di Silvio Laurenti-Rosa.

Rina De Liguoro indossa, con la controllata veemenza di una forte personalità, i panni plebei dell'eroina in *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi* (1926), regia di Aldo De Benedetti.



CINEMA STAR

Supplemento di "Kines", per il gran pubblico cinematografico

R
I
N
A
D
E
L
I
G
U
O
R
O



A
L
C
I
N
E
M
A
C
A
P
R
A
N
I
C
A

"ANITA"

IL CAMBIO DELL'EROE DEI DUE MONDI
DI ALDO DE BENEDETTI

II

IL CINEMA PATRIOTTICO DEGLI ANNI TRENTA



1860: Alessandro Blasetti e Emilio Cecchi alla Cines

Per una fortunata coincidenza, sia il primo film muto che il primo film sonoro a soggetto patriottico sono stati prodotti dalla Cines. Dopo un vero e proprio tracollo finanziario subito dalla casa di produzione romana agli inizi degli anni Venti, dovuto essenzialmente alla realizzazione di opere di gusto sorpassato, che il pubblico dimostra di non gradire più e che la critica immancabilmente accoglie con stroncature feroci, gli stabilimenti di Via Vejo rimangono inattivi per quasi un decennio. Nel 1929 li rileva, con l'appoggio del governo, il produttore Stefano Pittaluga. Ormai il cinema muto ha il fiato cortissimo e ogni sforzo è teso verso un adeguato riammodernamento degli impianti esclusivamente attrezzati per le riprese sonore. La nuova struttura, sufficientemente competitiva sul mercato europeo, viene inaugurata il 23 maggio 1930. Grazie ad una compartecipazione economica della Banca Commerciale Italiana, i teatri di posa della Cines-Pittaluga riprendono a pieno ritmo. Così, in poco più di sei mesi, Gennaro Righelli realizza *La canzone dell'amore*, il primo film sonoro italiano, Guido Brignone firma la regia di *Corte d'assise* e Alessandro Blasetti, che con la sua società Augustus entra a far parte degli azionisti della "nuova" casa di produzione, dirige ben tre opere: *Nerone*, *Resurrectio* e *Terra madre*. La rinascita del cinema italiano non può sorgere sotto migliori auspici. Gran parte del merito spetta a Stefano Pittaluga che, oltre a creare, con un'accorta politica commerciale, uno stretto legame tra distribuzione ed esercizio, rivolge grande attenzione alla qualità del prodotto e non lesina spazi creativi alla emergente generazione dei giovani registi: da Mario Camerini a Carlo Campogalliani, da Goffredo Alessandrini a Nunzio Malasomma. Purtroppo, l'intelligente intraprendenza di Pittaluga non può far niente contro la morte, che ne tronca bruscamente l'esistenza il 5 aprile 1931. Quando Ludovico Toeplitz, figlio del presidente della Banca Commerciale, assume le redini della gestione della Cines-Pittaluga, gli indirizzi e le prospettive sono, comunque, ben delineati. Toeplitz, da una parte compie il grave errore di incorporare l'attività di noleggio ed esercizio da quella di produzione e gestione degli studi, innescando le cause di una nuova crisi della

società che si manifesterà di lì a pochi anni, ma per fortuna dall'altra non si discosta affatto dalla politica e dalla strategia produttive del suo predecessore. Nel 1932, Emilio Cecchi viene invitato da Toeplitz a dirigere la produzione della Cines e, in appena due anni (tanto dura la collaborazione dell'illustre giornalista, critico e saggista fiorentino), accanto ai fortunati film sulla commedia dei sentimenti firmati da Camerini (*Gli uomini che mascalzoni*, *L'ultima avventura*, *Giallo*, *T'amerò sempre*), insieme ai successi delle pellicole comico-brillanti e del feuilleton in costume di Malasomma (*La telefonista*, *La signorina dell'autobus*, *La cieca di Sorrento*), si affiancheranno le notevoli realizzazioni di Walter Ruttmann (*Acciaio*) e di Blasetti (*Palio*, *La tavola dei poveri* e, soprattutto, *1860*). *1860*, dunque, è il primo film sonoro sui temi dell'epopea risorgimentale. In uno stretto connubio tra vicenda e soluzione visiva, nell'intensa efficacia drammatica di numerose sequenze, tutti gli elementi espressivi che avevano fatto la fortuna di *Sole* (1929), il primo lungometraggio di Blasetti, e di *Terra madre* (1931) «riappaiono qui,» come scrive Michelangelo Antonioni, «slargati e sollevati da un impegno figurativo che blandamente preluderà al pittoricismo del regista»³⁰. *1860*, nelle caratteristiche della più importante opera prodotta dal cinema italiano sull'epopea garibaldina, è il risultato di un felice processo di armonizzazione tra gli scopi politici, artistici e industriali, che sono da sempre stati alla base della fatica creativa di un autore come Alessandro Blasetti. Ciò nonostante, al film, cui corrispose un incondizionato successo artistico, ha fatto riscontro una totale, quanto clamorosa, indifferenza da parte del pubblico. Fino dalla fase di ideazione, l'influenza di Emilio Cecchi sul taglio contenutistico e formale che Blasetti avrebbe dovuto dare al lavoro è stata determinante. Cecchi non era affatto entusiasta che la pellicola fosse realizzata da Blasetti, manifestando il timore di un film pittoresco, impulsivo, retorico e oleografico, come la maggior parte delle produzioni «storiche» avevano, fino ad allora, dimostrato di essere. Così, è lo stesso scrittore ad intervenire di forbice per sfrondare dai pericolosi cascami del languore romanticheggiante il racconto di Gino Mazzucchi, «La processione incontro a Garibaldi», soggetto ispiratore di *1860*. Ma Cecchi non si limita solo a rivedere personalmente l'opera di Mazzucchi, la cui ossatura non era considerata soddisfacente per raggiungere l'obiettivo di una rappresentazione poeticamente schietta quanto sinceramente popolare dei sentimenti che muovevano l'animo degli italiani della seconda metà del secolo scorso. Per questo, consiglia Blasetti di tenere come metro — per l'atmosfera, il tono e la misura del film — le «noterelle» del volume «Da Quarto al Volturmo» di Giuseppe Cesare Abba, che aveva personalmente partecipato all'impresa siciliana dei Mille. Dalla fase di set a quella di edizione, «il libro più bello, e forse il solo libro d'arte, che conti la copiosa letteratura garibaldina», come Luigi Russo ha definito «Da Quarto al Volturmo», ha avuto la funzione di un essenziale basso continuo sul quale il regista ha contrappuntato la Stimmung del proprio racconto cinematografico.

1860

1933

Regia: Alessandro Blasetti - *Soggetto*: dal racconto «La processione incontro a Garibaldi» di Gino Mazzucchi, riveduto da Emilio Cecchi - *Fotografia*: Anchise Brizzi, Giulio De Luca - *Scenografia*: Vittorio Cafiero, Angelo Canevari - *Costumi*: Vittorio Nino Novarese - *Musica*: Nino Medin - *Montaggio*: Ignazio Ferronetti, Alessandro Blasetti - *Produzione*: Emilio Cecchi per la Cines - *Distribuzione*: Indipendenti Regionali - *Origine*: Italia - *Durata*: 68'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Giuseppe Gulino (*Carmine*), Aida Bellia (*Gesuzza*), Gianfranco Giachetti (*padre Costanzo*), Mario Ferrari (*colonello Carini*), Maria Denis (*Clelia*), Vasco Creti (*l'autonomista*), Otello Toso, Totò Majorana, Cesare Zoppetti, Ugo Gracci, Laura Nucci, Umberto Sacripante, Amedeo Trilli, Arnaldo Baldacchini, Arcangelo Aversa, Aldo Frosi, Nais Lago, Franco Brambilla, Raffaelo Carotenuto, Amedeo Vecchi, Pietro De Maria, il piccolo Trau.

30. Michelangelo Antonioni, *Le avventure della rinascita: il «sonoro»*, in *Stile italiano nel cinema*, a cura di AA. VV., Edizioni Daria Guarnati, Milano 1941, p. 5.

Sul piano figurativo, i suggerimenti di Cecchi non sono stati meno determinanti, in particolare per quanto riguarda la necessità di esprimere l'Ottocento con il linguaggio della pittura dei Macchiaioli (non sarà un caso che lo stesso Cecchi, amico e consigliere di Visconti, ne influenzerà in maniera analoga le scelte pittoriche di *Senso*). A questo proposito, va comunque sottolineato che, per quanto Cecchi si sia affannato a mostrare a Blasetti, ad esempio, i numerosi oli di soggetto militare dipinti da Fattori, il regista non li ha mai direttamente citati. La lezione di Fattori è, se mai, del tutto evidente nella semplificazione dei ritmi narrativi del film, nell'esattezza millimetrica delle inquadrature, in quel senso di prosa eroica essenziale, che contraddistinguono *1860* come una delle opere più realisticamente vive del cinema italiano dell'anteguerra.

1860 — il cui titolo, inizialmente, era apparso troppo ermetico, generico e di scarso richiamo commerciale, tant'è che si pensava anche ad altre soluzioni come *Italia 1860*, *Garibaldi*, *Calatafimi*, *L'ondata rossa* — narra le vicende della liberazione dei siciliani dall'oppressione borbonica, favorita dall'impresa delle "Camicie rosse". Protagonista del film è Carmeliddu, un pastore che riesce a fuggire dal suo villaggio occupato dalle truppe borboniche. Un frate, che collabora con i "picciotti" ribelli sui monti della Sicilia, lo invia a Genova per assicurare Garibaldi sul loro appoggio e sollecitare l'impresa dei Mille. Carmeliddu abbandona Gesuzza, sua moglie, che subisce, con i compaesani, l'asprezza della repressione militare. Arrestata, solo il ripiegamento dell'esercito borbonico di fronte alla notizia dello sbarco imminente dei garibaldini le salva la vita, mentre sta per essere fucilata, insieme ai compaesani, per non aver voluto rivelare i segreti dei ribelli. Carmeliddu, mentre in Sicilia si fucilano uomini a decine, attraversa una penisola saturata di armi e di idiomi stranieri, dove gli italiani si attardano in interminabili discussioni. Monarchici, repubblicani, giobertiani, autonomisti si fronteggiano in posizioni nettamente discordi. A Genova, dove si incontra con il colonnello Carini, Carmeliddu passa giornate di ansie terribili, perché le notizie siciliane non buone e gli ostacoli delle chiacchiere, del compromesso, delle tergiversazioni stanno per far abbandonare a Garibaldi il progetto dello sbarco sull'isola. Ma l'Eroe dei Due Mondi decide di affrontare l'impresa. A Quarto, Carmeliddu riconosce anche molti di quelli che aveva sentito discutere sulle possibilità o meno di realizzare un'Italia di Vittorio Emanuele. La spedizione arriva in Sicilia. Gesuzza intuisce che suo marito debba trovarsi con i garibaldini e va loro incontro alla testa dei montanari del villaggio, mentre l'esercito borbonico sta marciando incontro al «filibustiere invasore». I giovani sposi si incontrano e si riabbracciano mentre si sta per impegnare la sanguinosa e decisiva battaglia di Calatafimi. Gesuzza assiste impotente all'impari scontro, nascosta sul colle di Vita: 1300 uomini malamente armati e appostati in cattive posizioni impegnano le loro forze contro 3000 soldati borbonici dell'esercito regolare, armati di tutto punto e schierati in posizioni apparen-

temente inespugnabili. Dopo la vittoriosa battaglia, Carmeliddu raggiunge Gesuzza mentre ella, trattenendo i singhiozzi, carezza i capelli di un giovane garibaldino morente. Questi, nel delirio del trapasso, appoggiato sul suo grembo come il Cristo su quello della Madonna nella *Pietà* michelangiolesca del Vaticano, la chiama «mamma».

Come è noto, tutte le copie di *1860* oggi in circolazione, comprese quelle di una riedizione del film avvenuta nel 1951, con il titolo *I Mille di Garibaldi*, contengono questo finale ad effetto. In realtà, secondo quanto si deduce anche dalla recensione di Filippo Sacchi apparsa sul «Corriere della Sera», la pellicola — nell'edizione originale — era animata da una conclusione ben diversa e densa di implicazioni politiche che tutta la critica si è ben guardata dal considerare.

«La baldanzosa visione delle falangi fasciste», scrive, infatti, Sacchi, «che sfilano davanti ai reduci garibaldini, sullo sfondo imperiale del Foro Mussolini, sigilla nel quadro finale l'epopea.»³¹

È chiaro che, con l'aggiunta di questa sequenza, il film è un omaggio al fascismo mentre, privato di questo «compromettente finale», *1860* diventa un'opera coraggiosa e persino anticonformista nel panorama del cinema durante il ventennio.

Il fatto che Blasetti abbia inteso avallare la tesi di Gentile secondo la quale il fascismo sarebbe figlio del Risorgimento ed esisterebbe una analogia tra Garibaldi e Mussolini, così come il senso di una continuità storica tra il taglio ideologico dei film garibaldini degli ultimi anni del muto e *1860*, emergono netti da quanto il regista dichiara su «La Stampa» al termine delle riprese.

«Il film, in due parole», sostiene Blasetti, «vuol essere questo. Evocare l'atmosfera del 1860 per molti aspetti simile a quella del 1920-1922. Torrenti di chiacchiere, torre di Babele politica, incoscienza della immanente rovina di ogni possibilità di unione della patria. Nuclei isolati di patrioti e di ribelli muti, decisi, votati alla morte resistono nella fiducia di un Uomo che convoglierà le loro forze e altre ne attirerà fatalmente quando porterà la realtà politica attuale dal campo della discussione a quello dell'azione. E questo avviene. Armati soltanto della loro cieca fiducia nel destino che darà alla Patria la risolutezza, lo slancio, la forza travolgitrice di Garibaldi, partono «fregandosene di morire» i mille di Quarto; e a Calatafimi lo scontro di questo gruppetto di prodi con i battaglioni e le artiglierie borboniche forti di posizione, di numero, di munizioni, ma privi anche di fede e di Capo, si conclude con quello che sembra un miracolo mentre non è che una conseguenza logica: il trionfo. Trionfo che determinerà un potenziamento del morale di tutte le energie rivoluzionarie ed una depressione ancora maggiore dell'impegno combattivo dell'esercito borbonico, segnando fin da quel giorno il conseguimento di ogni obiettivo della spedizione dei Mille. Questa atmosfera politica e questi fatti sono resi e sentiti partendo da uno dei nuclei dei ribelli siciliani in quei giorni.»³²

A distanza di quasi trent'anni, Blasetti ritorna sull'argomento pun-

31. Filippo Sacchi, *1860*, «Corriere della Sera», 30 marzo 1934.

32. Confidenze di Blasetti, «La Stampa», 23 maggio 1933. L'articolo è riprodotto, totalmente o parzialmente, rispettivamente in: Alessandro Blasetti, *Scritti sul cinema*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio Editori, Venezia 1982, pp. 277-279; Alessandro Blasetti, *Il cinema che ho vissuto*, a cura di Franco Prono, Edizioni Dedalo, Bari 1982, pp. 218-219.

tualizzando in questi termini quello che voleva fare con *1860*: «Lo scopo di *1860* era quello di esortare gli italiani così poco uniti a conoscersi e ad amarsi. E la cosa che mi rende più fiero di *1860* è di aver associato il parmigiano che parla col toscano, col romano, col siciliano. Aver unito tutti questi dialetti, aver sostenuto che erano tutti italiani che si battevano per lo stesso ideale. Non ho voluto esprimere le condizioni sociali in cui si trovava allora l'Italia. Avevo solo lo scopo di dire attraverso quali sforzi, quali sacrifici fu fatta l'Italia, questa strana storia italiana di disordine, di sconclusione, di continua polemica, di divisione fra regione e regione, fra città e città. In cui però alla fine resta sempre qualche cosa che unisce, che consolida questa razza, questa gente alla quale appartengo.»³³ Comunque sia, senza le lusinghe dell'accostamento celebrativo della sequenza finale dei Fori Imperiali (di cui, per altro, pare si sia persa ogni traccia), resta il dato sorprendente di un film dal tono singolarmente spoglio, asciutto, robusto, la cui suggestione risiede proprio nel fatto che il Risorgimento non è mai narrativamente costretto in schemi aulici, non tende mai al bozzetto di cronaca e va ben oltre gli interessi di un mero evento folcloristico-regionale. Nel tracciare il percorso cinematografico di un'epopea, Blasetti mostra di aver bene assimilato la lezione dei film epici russi del periodo post-rivoluzionario; e, per il fatto di aver girato il film prevalentemente in esterni e con largo impiego di attori non professionisti, precorre alcune costanti del neorealismo. *1860* è un'opera ampiamente analizzata e recensita, al punto che non esiste sequenza di cui non si sia in qualche modo parlato. Così, tanto per fare qualche accenno, Corrado Alvaro³⁴ ne ha messo in risalto i tagli magistrali delle inquadrature e dei chiaro-scuri fotografici, insistendo sulla bellezza del paesaggio, delle figure, sull'interpretazione della vita della regione, sul colore di quella vita e sulla magnifica riuscita della visione di un'Italia, in cui si parlavano tante lingue "straniere". Filippo Sacchi³⁵, dopo aver lodato la rappresentazione stringente e sobria del terrore nel lungo episodio dell'occupazione del villaggio da parte delle truppe borboniche, si dilunga sulla forza, il movimento, la tensione e l'abilità di articolare l'azione nel paesaggio, nella celebre sequenza della battaglia di Calatafimi: «Quelle colonne che si snodano sulle strade polverose, quelle masse che piombano e cozzano e ondeggiano nella mischia non appaiono come manovranti su di uno scenario, ma come fuse nella topografia, come immedesimate nel suolo che devono guadagnare o difendere. Tutta questione di montaggio e di tempo, cioè d'occhio cinematografico. [...] Più che negli atti e parole dirette dei capi, la gesta è rievocata nei sentimenti della folla, nella fede e nel sacrificio dei gregari. Lo stesso Garibaldi compare appena di lontano e di scorcio, nel dorato riverbero di Quarto, o nel fumo della fucileria di Calatafimi, quasi già circondato dalla nebbia della leggenda.» Francesco Pasinetti³⁶ segnala, tra gli episodi più suggestivi, per plasticità e calore della rievocazione, la sequenza delle litanie cantate in una bassa chiesetta, prima della fucilazione; la

33. Dichiarazione di Alessandro Blasetti, dal dibattito tenutosi durante la terza rassegna cinematografica «Lido degli Estensi» (1959), in AA. VV., *Cinema e Storia*, Amministrazione provinciale, Ferrara 1960, p. 15.

34. Corrado Alvaro, *1860*, «Nuova Antologia», n. 1492, 1934, pp. 318-319.

35. Filippo Sacchi, *1860*, «Corriere della Sera», 30 marzo 1934.

36. Francesco Pasinetti, *Storia del cinema. Dalle origini a oggi*, Edizioni di «Bianco e Nero», Roma, 1939, p. 262.

morte di un bambino il cui corpo si abbandona sul cavallo che lo trasporta; l'affannosa ricerca del marito da parte di Gesuzza, nel campo seminato di morti e feriti. Massimo Mida e Fausto Montesanti³⁷ fissano l'attenzione sul gusto pittorico di Blasetti e sui pregnanti elementi figurativi del paesaggio naturale e dei costumi. Georges Sadoul³⁸ scrive addirittura che «non è difficile riconoscere la parentela di questo perfetto esercizio di stile con il Griffith di *Nascita di una Nazione* e — più ancora — con l'Ejzenštejn di *Que viva Mexico!*, con Tabù di Murnau, con *Don Chisciotte* di Pabst». E via di questo passo: i consensi non accenneranno a diminuire neppure agli inizi degli anni Cinquanta, in occasione della riedizione del film. L'accento, questa volta, come è naturale dopo la grande stagione del Neorealismo, si sposta nel valorizzare quegli elementi di verità che fanno di *1860* non solo uno dei migliori film risorgimentali, ma un vero e proprio classico del cinema italiano. Piegando il linguaggio filmico a una vivacità e a una immediatezza realistica senza precedenti, «Blasetti», scrive Gian Luigi Rondi³⁹, «dimostra che la storia è cronaca, e cronaca contemporanea». Sulle colonne dell'«Avanti!»⁴⁰ si parla di *1860* come dell'«unico» film che sia riuscito a rendere il sincero entusiasmo e la poesia delle giornate del nostro Risorgimento; sulle pagine di «L'Unità»⁴¹ si loda l'equilibrio con il quale interagiscono le storie personali e private con quelle della collettività. Infine, Aristarco⁴² colloca l'opera di Blasetti, insieme a *La pattuglia sperduta* (1954) di Pietro Nelli e a *Senso* (1954) di Luchino Visconti, nella triade degli unici film risorgimentali degni di essere «salvati» dalla storia del cinema; e Lizzani⁴³, dopo aver scritto che fatti, figure, paesaggio sono la cornice essenziale di una passione patriottica vista nei suoi termini più semplici, dopo aver rilevato che la letteratura italiana non vanta molte figure risorgimentali così vive come quelle di Carmeliddu e Gesuzza, conclude che *1860* è «la punta più alta del cinema italiano del ventennio».

Il trionfo della rappresentazione patriottarda

Se *1860* si è imposto all'attenzione della critica come un archetipo da imitare da parte di tutti quei registi che intendessero affrontare la rappresentazione dei maggiori eventi risorgimentali, le attese sono ben presto andate deluse nei rivoli di un genere che ha preferito imboccare la strada più facile della vicenda romanzata e del feuilleton patriottardo. Nel panorama del cinema italiano degli anni Trenta, *1860*, più che un film emblematico, è un incunabolo. Quelle che erano le caratteristiche fondamentali dell'opera di Blasetti (e che Lizzani elenca⁴⁴ nella straordinaria scoperta del paesaggio, nella coraggiosa ricerca di personaggi e ambienti popolari, nel tentativo di dare vita a uno stile severo e a un'atmosfera inconfondibilmente italiana, nella scelta dei tipi, nell'uso ardito del dialetto, nella tecnica scarna e limpida) si annullano con un taglio netto in tutti i film coevi. Le vicissitudini ed i sentimenti dei singoli non

37. Massimo Mida e Fausto Montesanti, *1860*, «Cinema», n. 129, 1941, p. 287.

38. Georges Sadoul, in «Sequenze», n. 4, 1949, p. 17.

39. Gian Luigi Rondi, *1860*, «Rivista del Cinematografo», nn. 7-8, 1960, p. 223.

40. Vice, *1860*, «Avanti!», 26 agosto 1951.

41. Vice, *1860*, «L'Unità», 26 agosto 1951.

42. Guido Aristarco, *Miti e realtà nel cinema italiano*, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 7-10.

43. Carlo Lizzani, *Il cinema italiano. 1895-1979*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 57-58.

44. Carlo Lizzani, *Il cinema italiano. 1895-1979*, op. cit., p. 58.

VILLAFRANCA

1933

Regia: Giovacchino Forzano - *Soggetto:* dal dramma omonimo di Giovacchino Forzano - *Sceneggiatura:* Giovacchino Forzano - *Fotografia:* Ubaldo Arata - *Scenografia:* Antonio Valente - *Costumi:* Vittorio Nino Novarese - *Musica:* Antonio Cantù - *Produzione:* Forzano - Girato alla Fert di Torino - *Origine:* Italia - *Lunghezza:* 2824 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Corrado Racca (*il conte di Cavour*), Annibale Betrone (*Vittorio Emanuele II*), Enzo Biliotti (*Napoleone III*), Pia Torriani (*la principessa Clotilde*), Alberto Colli (*il confessore di Clotilde*), Giulio Donadio, Giulio Oppi.

vibreranno più all'unisono con le grandi passioni collettive. L'ideologia di 1860 cede il passo all'inevitabile esteriorità della rievocazione retorica ridondante o, nel migliore dei casi, ad un'interpretazione del Risorgimento legata ai protagonismi dell'alta dirigenza borghese e intellettuale, spesso invischiata più nelle trame di una romantica avventura che nelle maglie di una storia complessamente articolata.

Contemporaneo o, per meglio dire, più anziano di un anno rispetto a 1860 (dato che il film di Blasetti è uscito nelle sale nel 1934), è *Villafranca* di Giovacchino Forzano. Il regista, traendo il soggetto dal suo dramma omonimo, riassume gli eventi del periodo che va dal gennaio 1858 al colloquio di Monzambano tra Vittorio Emanuele II e Cavour, quando, nella notte dopo l'11 luglio 1859, il re mostra al ministro copia dei preliminari di pace stipulati tra Napoleone III e Francesco Giuseppe. La parte centrale del film è, come ovvio, costituita dalle animate vicende che hanno condotto alla vittoriosa campagna del 1859: con la differenza che, qui, manca la mano di Blasetti a far palpitare in maniera realistica l'affresco delle battaglie. Forzano, al contrario, rimane vittima del suo stesso lavoro teatrale, al punto da filtrare gli avvenimenti del film attraverso preoccupazioni di palcoscenico più che di set. Perciò lo spettatore rivive i momenti più emozionanti di un periodo storico che doveva segnare l'inizio della riscossa nell'artificio di inquadrature cinematograficamente inefficaci. E così, Filippo Sacchi coglie ampiamente nel segno quando, evidenziandone i limiti, liquida *Villafranca* come un «film mancato».

«Apparentemente» scrive, infatti, il critico del «Corriere della Sera», «se c'era un caso che giustificava la trasposizione letterale sullo schermo di un'opera di teatro era questo, in cui non soltanto la concatenazione delle vicende, ma le battute stesse del dialogo erano dettate dalla storia. Pure, anche nei limiti prefissi, siamo convinti che sarebbe stato possibile dare a questa vasta e pittoresca materia una maggiore elaborazione cinematografica. Nell'intento di arrivare a questa elaborazione, Forzano ha avuto la lodevolissima cura di andare a girare i più significativi episodi del dramma sul loro sfondo autentico. [...] Purtroppo vi ha collocato personaggi presi tali quali dal palcoscenico, con gli stessi gesti, le stesse inflessioni, si direbbe le stesse truccature; e il contrasto della convenzione scenica sovrapposta al dettaglio reale, non fa che far sentire più vivo l'artificio di quella.»⁴⁵

Nonostante la diretta collaborazione di Mussolini alla stesura dei drammi teatrali di Forzano, tra cui *Campo di Maggio* e *Villafranca*, le accoglienze della trasposizione cinematografica degli eventi risorgimentali di questo secondo lavoro sono assai tiepide.

Così come nel cinema muto, intanto, anno dopo anno, la tematica storica dell'Ottocento continua ad incidere, con funzioni e risultati alterni, nella produzione sonora degli anni Trenta. «I motivi dominanti, o l'ideologia di fondo», sottolinea Gian Piero Brunetta, «corrono lungo le direzioni indicate dalla storiografia fascista,

45. Filippo Sacchi, *Villafranca*, «Corriere della Sera», 20 gennaio 1934.

senza però trascurare il recupero più tradizionale delle figure risorgimentali, ora in chiave drammatico-sentimentale ora nazionalistica, senza peraltro eccedere mai nella rappresentazione delle classi popolari. [...] Certo dall'insieme di queste opere emerge un nazionalismo ottocentesco di retroguardia, ma ancora una volta è bene ribadire come il fascismo intenda recuperare non pochi motivi della tradizione culturale e il suo maggior sforzo in questo senso si verifica proprio negli anni trenta quando si tratta di sottolineare non il carattere di rivoluzione, ma piuttosto quello di continuità e di conservazione dei valori tradizionali». ⁴⁶

Uno dei fiori all'occhiello di queste rappresentazioni patriottiche è stato *Teresa Confalonieri* diretto da Guido Brignone. Il film, il cui soggetto è liberamente tratto dal dramma «Il conte Aquila» di Rino Alessi, oltre ad interpreti di eccezione, come Marta Abba nel ruolo della protagonista, Nerio Bernardi in quello di Federico Confalonieri, Luigi Cimara nelle vesti di Metternich, vanta tra le maestranze la presenza di Guido Fiorini per la scenografia e di Gino Carlo Sensani per i costumi. Già in *Villafranca*, le scene recano la firma di Antonio Valente e i costumi quella di Vittorio Nino Novarese. Sono, questi, dati niente affatto trascurabili, se si pensa che proprio a Fiorini e a Valente si devono le maggiori innovazioni nel campo della verisimiglianza architettonica delle strutture scenografiche degli inizi del sonoro; e a Novarese, ma soprattutto a Sensani, è legata una vera e propria rivoluzione nel modo di concepire il costume nel cinema. Qualunque sia, dunque, il giudizio di merito sui film di argomento risorgimentale prodotti in questi anni, il dato sostanzialmente più rilevante è il grande salto di qualità nell'ambito delle ricostruzioni ambientali e delle caratterizzazioni dei personaggi, da ora in poi concepiti non più come manichini, ma come vere e proprie creature in carne ed ossa. Tralasciando per il momento l'argomento, sul quale avremo modo di tornare, è d'obbligo rilevare che *Teresa Confalonieri* ha conseguito, alla II Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, la Coppa Mussolini per il miglior film italiano, con la seguente motivazione: «Per la nobiltà e la passione con le quali viene esaltata la purissima figura dell'eroina, alta e generosa anima di donna italiana, attraverso un calante rapido succedersi di avvenimenti, resi con scene e dialoghi avvincenti, se pur talvolta ancora legati alla tecnica del teatro».

Teresa Confalonieri narra l'eroica lotta della contessa Casati, moglie di Federico Confalonieri, tesa ad ottenere la commutazione della pena di morte del marito, condannato per aver partecipato alla preparazione dei moti piemontesi del 1821, in quella del carcere a vita. Rinchiuso allo Spielberg, Federico Confalonieri vi resterà fino al 1836. La protagonista, nel frattempo, continua a lottare con ogni mezzo, recandosi più volte a Vienna per ottenere per il marito un trattamento più umano. Ma nel 1829 muore, dopo aver tentato senza successo di organizzare l'evasione del "conte Aquila" dalla terribile fortezza morava. Il film, agendo sulle corde del dramma

TERESA CONFALONIERI

1934

Regia: Guido Brignone - *Soggetto:* dal dramma «Il conte Aquila» di Rino Alessi - *Sceneggiatura:* Tomaso Smith - *Fotografia:* Anchise Brizzi - *Scenografia:* Guido Fiorini - *Costumi:* Gino Carlo Sensani - *Musica:* Gennaro Avitabile - *Produzione:* SAPF - *Distribuzione:* Pittaluga - *Origine:* Italia - *Lunghezza:* 2501 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Marta Abba (*Teresa Confalonieri*), Nerio Bernardi (*Federico Confalonieri*), Luigi Cimara (*Metternich*), Filippo Scelzo (*Salvotti*), Elsa De Giorgi (*la principessa Jablonevsca*), Riccardo Tassani (*Francesco I*), Tina Lattanzi (*l'Imperatrice*), Luigi Carini, Giovanni Barrella.

46. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, 1895-1945*, op. cit., p. 386.

AMO TE SOLA

1935

Regia: Mario Mattoli - *Soggetto:* dalla commedia «Il gatto in cantina» di Nando Vitali - *Sceneggiatura:* Mario Mattoli e Giacomo Gentilomo - *Fotografia:* Carlo Montuori - *Scenografia:* Gastone Medin - *Costumi:* Gino Carlo Sensani - *Montaggio:* Giacomo Gentilomo - *Musica:* Salvatore Allegra - *Produzione:* Tiberia Films - *Origine:* Italia - *Lunghezza:* 2018 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Vittorio De Sica (*Giovanni*), Milly (*Grazia*), Enrico Viarisio (*l'avvocato Piccoli*), Giuditta Rissone, Carlo Ninchi, Ada Dondini, Renato Cialente, Enzo Biliotti, Giovanni Barrella, Carlo Duse, Giuseppe Pierozzi, Guglielmo Sinaz.

RE BURLONE

1935

Regia: Enrico Guazzoni - *Soggetto:* dalla commedia omonima di Gerolamo Rovetta - *Adattamento:* Lucio D'Ambra - *Sceneggiatura:* Guglielmo Gianini - *Fotografia:* Anchise Brizzi - *Scenografia:* Guido Fiorini - *Costumi:* Enrico Guazzoni - *Montaggio:* Ferdinando Maria Poggioli - *Musica:* Umberto Mancini - *Produzione:* Capitani - *Origine:* Italia - *Lunghezza:* 2761 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Armando Falconi (*re Ferdinando di Napoli*), Luigi Cimara (*conte di Verolengo*), Diana Lante (*Mirabella*), Ellen Meis (*la regina di Napoli*), Nicola Maldacea (*il maggiordomo*), Olinto Cristina (*l'ambasciatore di Prussia*), Luisa Ferida, Maria Denis, Luigi Pavese, Achille Majeroni, Mario Pisu, Romolo Costa, Gino Viotti, Enzo Duse.

della protagonista e di una commovente passione patriottica, è pervaso da un non comune vigore rappresentativo, anche se la sincerità di ispirazione deve fare i conti con alcuni difetti formali, in massima parte imputabili agli stereotipi di una recitazione enfaticizzata e ancora incrostata dalla patina di una gestualità languorosa, a mala pena tollerabile nel periodo del muto. Anche Marta Abba non è immune da queste mende di esasperata teatralizzazione, per quanto Filippo Sacchi⁴⁷ ne abbia parlato in termini inequivocabilmente elogiativi: «Marta Abba ha dato al personaggio di Teresa Confalonieri tutti gli accenti più caldi e più belli della sua arte sagace e personalissima. È un'interpretazione completa per equilibrio, saldezza e insieme intimo fuoco, agitata commozione. [...] Certi suoi gesti di lenta disperazione, certi "primi piani" irradianti trasognato fervore, sono fotogenicamente perfetti.»

Negli anni 1935-1936, i temi del Risorgimento entrano nel cinema più come «semplice pretesto, romantica tappezzeria in cui inquadrare romanzesche vicende d'intrigo e d'amore»⁴⁸ che come strutture portanti di un discorso storicamente coerente lungo i crinali dell'"impegno patriottico". Si tralascia momentaneamente il film biografico-storico in nome di un mellifluido filone infarcito di patetiche tinte ad uso e consumo di una grossolana presa emotiva sulle corde melodrammatiche di un gusto da strapaese.

Amo te sola, *Re burlone*, *La damigella di Bard* sono i titoli in cartellone di questa stagione patriottarda.

Amo te sola, uno dei primi film della frenetica e copiosa attività registica di Mario Mattoli, ispirato alla commedia «Il gatto in cantina» di Nando Vitali, è la storia di un idillio del 1848: un piccolo intrigo patriottico e romantico sullo sfondo della Firenze granducale. Mattoli imposta la narrazione in maniera garbata, leggera, piacevole e, pur giocando su un eccessivo abuso di situazioni teatrali, ne controlla i toni sfumati e scherzosi, talvolta cadendo nel trabocchetto di una farsa fine a se stessa. Protagonista della pellicola è Vittorio De Sica che, con la fama già consolidata di «primo divo del sonoro italiano», interpreta il ruolo di un azzimato compositore partenopeo, affiancato da un'aggraziata Milly, che lo coinvolge in complicate vicende sentimentali. Musicista innamorato e cospiratore politico, Giovanni — questo è il nome del nostro eroe — conclude il vorticoso calvario della sua indistruttibile folgorazione amorosa, prendendo la decisione drastica di partire in divisa, allo scoppio della prima guerra d'indipendenza. Il corteo finale, con il protagonista alla testa di tanti giovani che cantano «L'inno del volontario» («Ma non partir se per la patria bella...») da lui stesso composto, è forse l'unica sequenza che vale il film e giustifica un qualche scrupolo cronistico.

Ancora nel 1935, Enrico Guazzoni firma la regia di *Re burlone*, il cui soggetto, tratto dalla commedia omonima di Gerolamo Rovetta, era un cavallo di battaglia di Armando Falconi. Qui, l'attore interpreta il ruolo di re Ferdinando di Napoli con un'arguzia sfarzosa e un'arte impareggiabile. Ma la vicenda sentimentale e la comicità

47. Filippo Sacchi, *Teresa Confalonieri*, «Corriere della Sera», 27 ottobre 1934.

48. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., p. 154.

che la sottende sullo sfondo dell'ultima corte borbonica e delle bellezze partenopee non risaltano con altrettanto vigore e portano le flebili commistioni risorgimentali all'altezza della macchietta o, quando va bene, del bozzetto cartolinesco. L'argomento di *Re Burlone*, in sintesi, è incentrato attorno al personaggio di una ragazza che, scoprendo di essere figlia di un giustiziato politico, si pone alla testa di una cospirazione per rapire Ferdinando II, metterlo a contatto con la realtà del paese e indurlo a concedere la Costituzione. Il complotto è sventato e i maggiori indiziati finiscono in prigione. Ma il bonario monarca fa in modo che evadano e, insieme alla ragazza, possano trovare asilo nello Stato pontificio. Il film, va anche detto, ha riscosso non pochi consensi da parte della critica contemporanea, come risulta anche dalla recensione di Enrico Roma, che proponiamo a titolo di esempio.

«*Re burlone*», scrive Roma, «è un film che, all'armonia e alla bellezza del quadro (molte sequenze sono state girate nelle Regge napoletane, acquistando così un'insolita credibilità), accoppia i pregi di un ingegnoso e divertente scenario e di un'ottima esecuzione. [...] Molte sono le idee e le trovate originali innestate dai riduttori all'argomento e son forse le più felici, come l'episodio dell'inaugurazione della prima ferrovia per Caserta, un po' lungo ma spassoso, e quello del coro dei "Lombardi", cantato nottetempo dai cospiratori. [...] E l'altro, anch'esso un tantino prolisso ma lepido, dell'udienza concessa dal Re all'ambasciatore di Prussia, in cui, invece di parlargli di questioni politiche, gli insegna a cucinare i maccheroni col ragù. [...] Interpretazione degna di ogni elogio, da parte soprattutto di Armando Falconi.»⁴⁹

Su prevalenti tonalità patetiche e lacrimevoli è composto *La damigella di Bard*, diretto nel 1936 da Mario Mattoli. Il film, tratto dalla commedia omonima di Salvator Gotta e sceneggiato dallo scrittore stesso, è un feuilleton. Vi giganteggia Emma Gramatica, intensa interprete del commovente personaggio della vecchia signorina di sangue illustre e gentile che rievoca i trascorsi giovanili di un delicato e impossibile amore per il conte Costantino Nigra. Si può dire, anzi, che il pregio del film sta proprio nel virtuosistico "a solo" dell'arte dell'attrice: il resto è, francamente, una intelaiatura di cascami romanzeschi, che non va oltre la maniera e il falsetto di uno schema deamicisiano.

Oltre al già citato *Il dottor Antonio* (1937) di Enrico Guazzoni, il cinema italiano degli anni Trenta conclude il proprio cammino sulle strade del Risorgimento con due pellicole agli antipodi per impegno produttivo, qualità artistica, elaborazione dei contenuti: *Giuseppe Verdi* (1938) di Carmine Gallone e *La notte delle beffe* (1939) di Carlo Campogalliani.

Per dovere di informazione, conviene prendere le mosse da quest'ultimo lavoro, il cui soggetto, ispirato alla commedia «Il Passatore» di Alberto Donini e Guglielmo Zorzi, è inquadrato nella cornice di un episodio arbitrario dell'Ottocento storico. La vicenda, mediocrementemente rappresentata e altrettanto assurdamente inter-

LA DAMIGELLA DI BARD

1936

Regia: Mario Mattoli - *Soggetto:* dalla commedia omonima di Salvator Gotta - *Sceneggiatura:* Salvator Gotta - *Fotografia:* Anchise Brizzi - *Scenografia:* Gastone Medin - *Costumi:* Gino Carlo Sensani - *Musica:* Franco Casavola - *Produzione:* ICI - *Origine:* Italia - *Lunghezza:* 2087 metri.

INTERPRETI

Emma Gramatica, Luigi Cimara, Mirella Pardi, Amelia Chellini, Olga Pescatori, Armando Migliari, Cesare Betti, Romolo Costa, Mario Brizzolari.

IL DOTTOR ANTONIO

1937

Regia: Enrico Guazzoni - *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Giovanni Ruffini - *Sceneggiatura:* Gherardo Gherardi - *Fotografia:* Massimo Terzano - *Scenografia e costumi:* Enrico Guazzoni - *Montaggio:* Gino Talamo - *Musica:* Umberto Mancini - *Produzione:* Manderfilm - *Origine:* Italia - *Lunghezza:* 2773 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Ennio Cerlesi (*il dottor Antonio*), Maria Gambarelli (*Miss Lucy*), Lamberto Picasso (*Sir John Davenne*), Mino Doro (*Prospero*), Vinicio Sofia (*Turi*), Tina Zucchi (*Speranza*), Margherita Bagni (*Miss Elizabeth*), Claudio Ermelli (*Tom*), Giannina Chiantoni (*Rosa*), Luigi Pavese (*Aubrey*), Romolo Costa (*Hasting*), Augusto Di Giovanni (*Ferdinando III di Napoli*), Guido Celano (*Morelli*), Enzo Biliotti (*Poerio*), Alfredo Martinelli (*Settembrini*), Massimo Pianforini (*Lord Cleverton*), Carlo Bianchi (*il dottor Stage*).

49. Enrico Roma, *Re burlone*, «Cinema Illustrazione», 18 dicembre 1935.

GIUSEPPE VERDI

1938

Regia: Carmine Gallone - *Soggetto:* Lucio D'Ambra - *Sceneggiatura:* Lucio D'Ambra, Carmine Gallone - *Fotografia:* Massimo Terzano - *Scenografia:* Guido Fiorini - *Scenografie d'opera:* Camillo Parravicini - *Costumi:* Titina Rota - *Montaggio:* Osvaldo Hafenrichter - *Musica:* Giuseppe Verdi - *Produzione:* Grandi Film Storici - *Origine:* Italia - *Lunghezza:* 3479 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Fosco Giachetti (*Giuseppe Verdi*), Gaby Morlay (*Giuseppina Strepponi*), Maria Cebotari (*Teresina Stolz*), Germana Paolieri (*Margherita Barezzi*), Camillo Pilotto (*Antonio Barezzi*), Maria Jacobini (*la madre di Verdi*), Beniamino Gigli, Lamberto Picasso, Guido Celano, Cesco Baseggio, Bella Starace Sainati, Constant Remy, Henri Rollan, Gabriel Gabrio, Pierre Brasseur, Enrico Glori, Carlo Duse, Gustavo Serena, Augusto Di Giovanni, Eugenio Duse, Febo Mari, Clara Padoa, Carla Sveva.

LA NOTTE DELLE BEFFE

1939

Regia: Carlo Campogalliani - *Soggetto:* dalla commedia «Il Passatore» di Alberto Donini e Guglielmo Zorzi - *Sceneggiatura:* Sergio Amidei, Aldo Vergano - *Fotografia:* Piero Pupilli - *Scenografia:* Nino Maccaroni - *Musica:* Ettore Montanaro - *Produzione:* Iris - *Origine:* Italia - *Lunghezza:* 1899 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Amedeo Nazzari (*Capatosta*), Dria Paola (*Giulietta*), Maurizio D'Ancora (*Filippo*), Elli Parvo (*la figlia dell'oste*), Lia Orlandini, Olga Capri, Ernesto Almirante, Guglielmo Sinaz, Oscar Andriani, Giuseppe Pierozzi, Achille Majeroni, Osvaldo Arnaldi, Minora, Giovanni Petti, Andrea Checchi.

50. Cfr.: Giuseppe Isani, *La notte delle beffe*, «Cinema», 25 febbraio 1940.

51. Gino Visentini, *Giuseppe Verdi*, «Cinema», n. 57, 10 novembre 1938, pp. 288-289.

pretata (al punto che, nonostante la presenza di Amedeo Nazzari, si è scritto che il cast non valeva la più scalcinata compagnia di filodrammatici⁵⁰), è incentrata sul sequestro di una ragazza ad opera di un gruppo di studenti. La fanciulla è promessa sposa a un attempato notaio, ma ama uno dei suoi rapitori. A dipanare la matassa ci pensa il brigante napoletano Capatosta (di briganti romagnoli come il Passatore era, infatti, proibito parlare durante il regime) che, dal 1859, tiene viva la fiamma accesa dalla spedizione di Sapri. Il notaio rinuncia alle nozze e i due giovani possono sposarsi. In questa movimentata avventura, «la figura di un brigante patriota nell'ardente clima del Risorgimento» — così suonava la frase di lancio del film — è solo un pretesto per richiamare il pubblico. E, quindi, può essere tranquillamente archiviata.

Non altrettanto si può dire per la figura del «Cigno di Busseto» egregiamente interpretata da Fosco Giachetti nel *Giuseppe Verdi* di Carmine Gallone. Il film, presentato alla VI Esposizione internazionale d'arte cinematografica di Venezia, è premiato con la Coppa del partito nazionale fascista, come migliore produzione italiana. *Giuseppe Verdi* è un lavoro di enorme impegno produttivo ma, nonostante gli sforzi, rimane nell'angusto alveo di una biografia romanzata che occhieggia alle grandi masse e, in nome dell'effetto, abbraccia l'aneddoto e rigetta la verità storica. Gallone dirige il film con probità e reverenza nei confronti del grande musicista, ma la pellicola non raggiunge mai il livello di un «film d'arte», come sarebbe stato nell'intenzione dei suoi realizzatori. Perciò, in mezzo alle entusiastiche accoglienze del pubblico e alle numerose recensioni favorevoli che inneggiano a *Giuseppe Verdi* come ad un grande affresco storico, è qui il caso di estrapolare i rilievi critici che un accorto spettatore come Gino Visentini ha il coraggio di sostenere sull'autorevole rivista «Cinema». Osservazioni, tutte, che, anche alla luce di una visione odierna sembrano difficilmente confutabili.

«Gallone», scrive Visentini, «ha inteso fare della vita di Verdi un film dove la biografia del musicista doveva risultare solo attraverso immagini «poetiche», rifuggendo, quasi spregiando l'andamento assai più opportuno del racconto; se mai, affidandosi all'aneddoto. Ma Verdi ne è uscito come un eroe nemmeno da canzonetta popolare, bensì da stampa oleografica. In questo film lento, disarticolato e mozzo, tutto procede con una tecnica presuntuosa e insieme infantile; e accade come in certi discorsi, in cui l'oratore, per la smania di gettarsi a volo nella lirica, s'imbrogliava, salta da un argomento all'altro, lasciandoli tutti sospesi e indefiniti, infine chiudendo improvvisamente il discorso con una citazione di un verso celebre o di un proverbio, detto con lo slancio euforico di chi s'è liberato da un incubo. Nulla in *Giuseppe Verdi* risulta chiaro, disteso, compiuto: è un film fatto a pezzetti, a piccole frasi sconnesse, senza stile né immaginazione, tracciate da una mano rigida e stanca.»⁵¹

Per quanto interessa in questo contesto, *Giuseppe Verdi*, sia pure

attraverso la prolissa cavalcata che la longeva esistenza del compositore consente di fare lungo più di mezzo secolo di vita italiana — come assai appropriatamente rileva Cincotti — «riesce in qualche modo a evocare per scorci sommari, ma non privi di qualche attendibilità, la vita culturale, artistica e politica dell'Italia risorgimentale, alla quale la biografia di Verdi è così indissolubilmente connessa; e trova in talune sequenze — come quelle in cui la rappresentazione di opere verdiane accende la miccia all'esplosione di manifestazioni popolari di patriottismo, e lo stesso suo nome viene scandito come acrostico di una invocazione inneggiante all'unità d'Italia — un suo piglio di efficace corallità.»⁵²

E certo non è un caso che Visconti concepisca l'inizio di *Senso* con una manifestazione antiaustriaca alla Fenice di Venezia che i loggionisti scatenano in nome di Verdi al termine della cabaletta del «Trovatore»: «Di quella pira».

52. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., p. 156.

In apertura di capitolo:
1860 (1933), regia di Alessandro Blasetti. Il colonnello Carini (Mario Ferrari) durante i combattimenti di Calatafimi.

Manifesto di 1860. (a lato)

un film di **ALESSANDRO
BLASETTI**

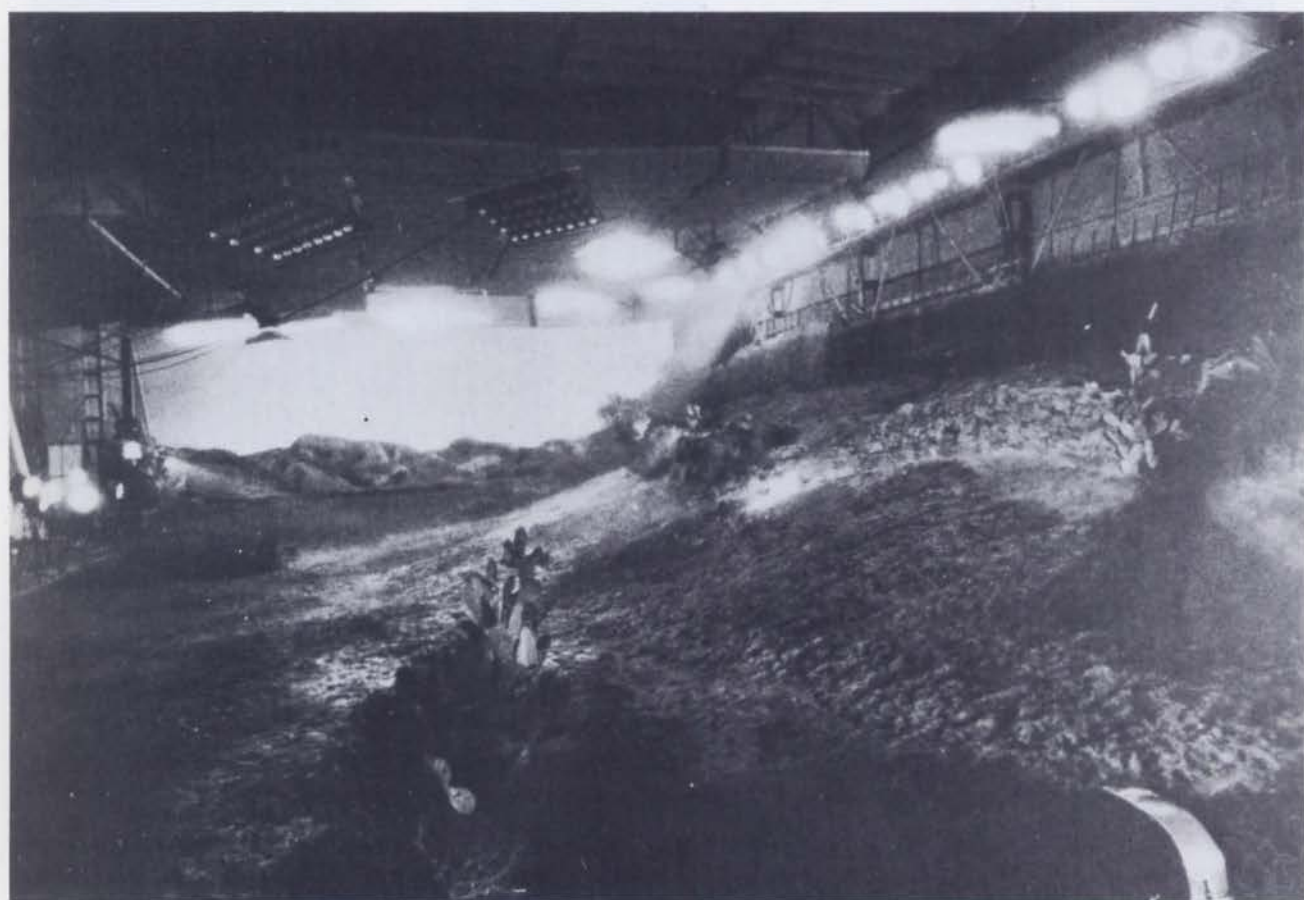
PRODUZIONE
CINES



I MILLE di **GARIBALDI**

A. S. A. F. KINO

Autore: L. Basso - Disegno: G. Pizzani - Foto: G. Pizzani - 1960



1860.

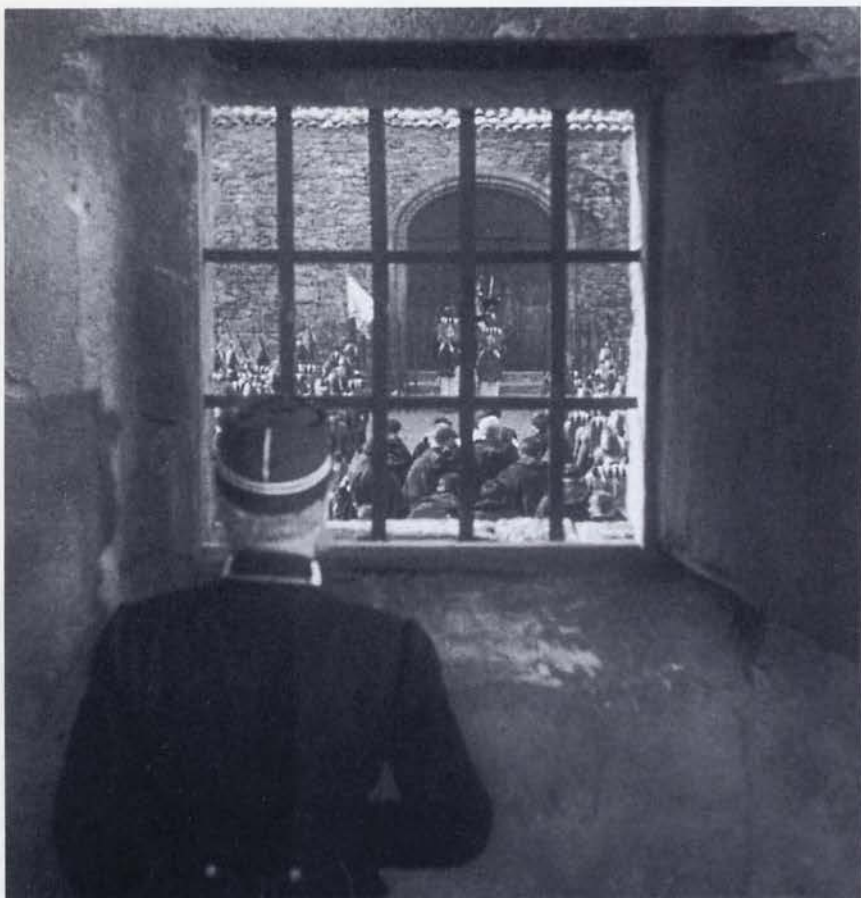
La repressione borbonica si accanisce contro i picciotti ribelli sui monti della Sicilia. (a lato)

Le truppe borboniche occupano il villaggio di Carmeliddu e Gesuzza. (sotto)

Nella pagina accanto:
Locandina del film (in alto)

Sul set durante le riprese (in basso)





1860.

Blasetti, per l'atmosfera, il tono e la misura del film, si ispira alle «noterelle» del volume «Da Quarto al Volturno» di Giuseppe Cesare Abba.

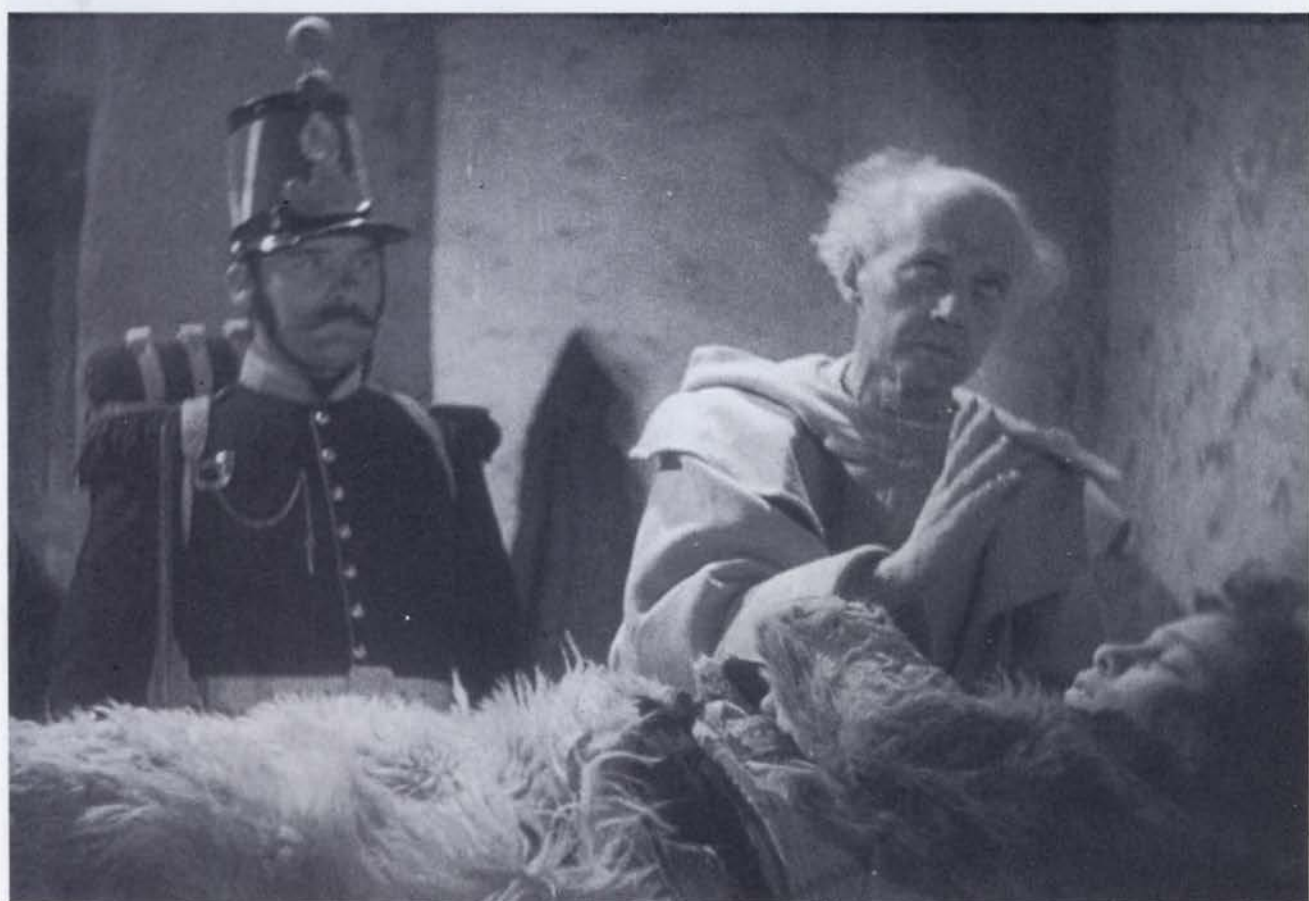
Il film è considerato come una delle opere più realisticamente vive del cinema italiano di anteguerra.

Nella pagina accanto:

Lodevole è la rappresentazione stringente e sobria del terrore nell'episodio iniziale dell'occupazione del villaggio da parte delle truppe borboniche. (*in alto*)

La morte del giovane patriota. Fatti, figure, paesaggio sono la cornice essenziale di una passione per la libertà vista nei suoi termini più semplici. (*in basso*)







1860

La fucilazione dei picciotti. Una pagina drammatica considerata nella stessa ottica dei sentimenti che hanno mosso l'animo degli italiani negli anni del Risorgimento. (a lato)

A Genova, Carmeliddu si incontra con il colonnello Carini per assicurare Garibaldi sull'appoggio dei picciotti siciliani e per sollecitare l'impresa dei Mille. (sotto)

Carmeliddu (Giuseppe Gulino) viene redarguito dal colonnello Carini per aver abbandonato il proprio posto di guardia, in cerca della moglie Gesuzza. (nella pagina accanto)



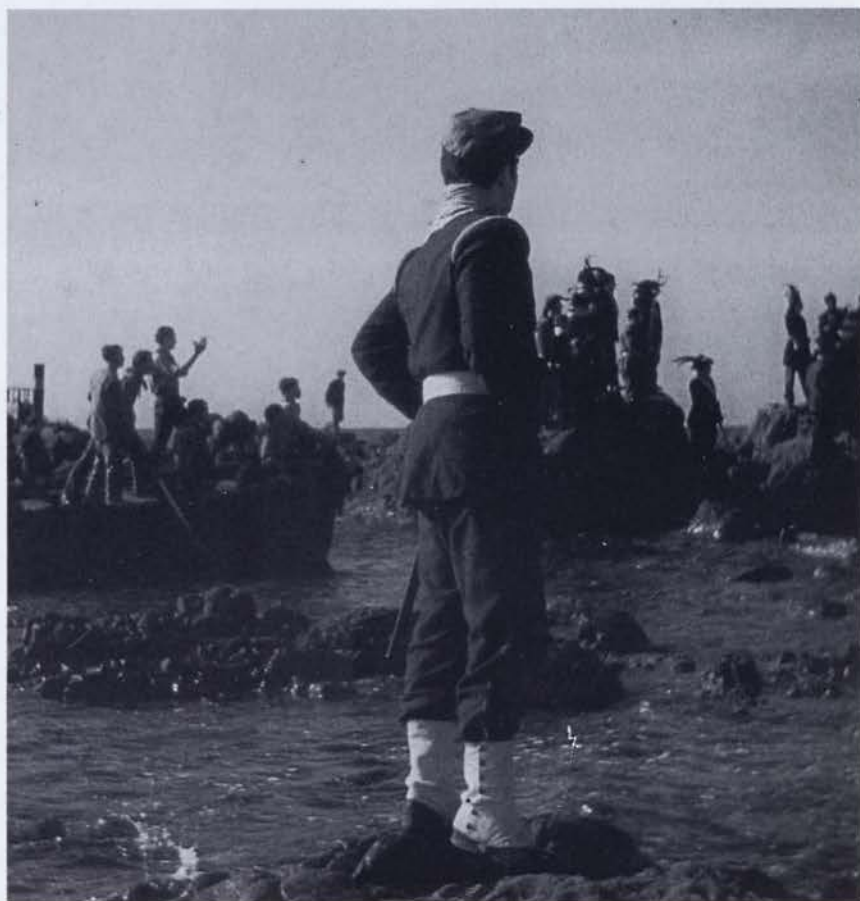


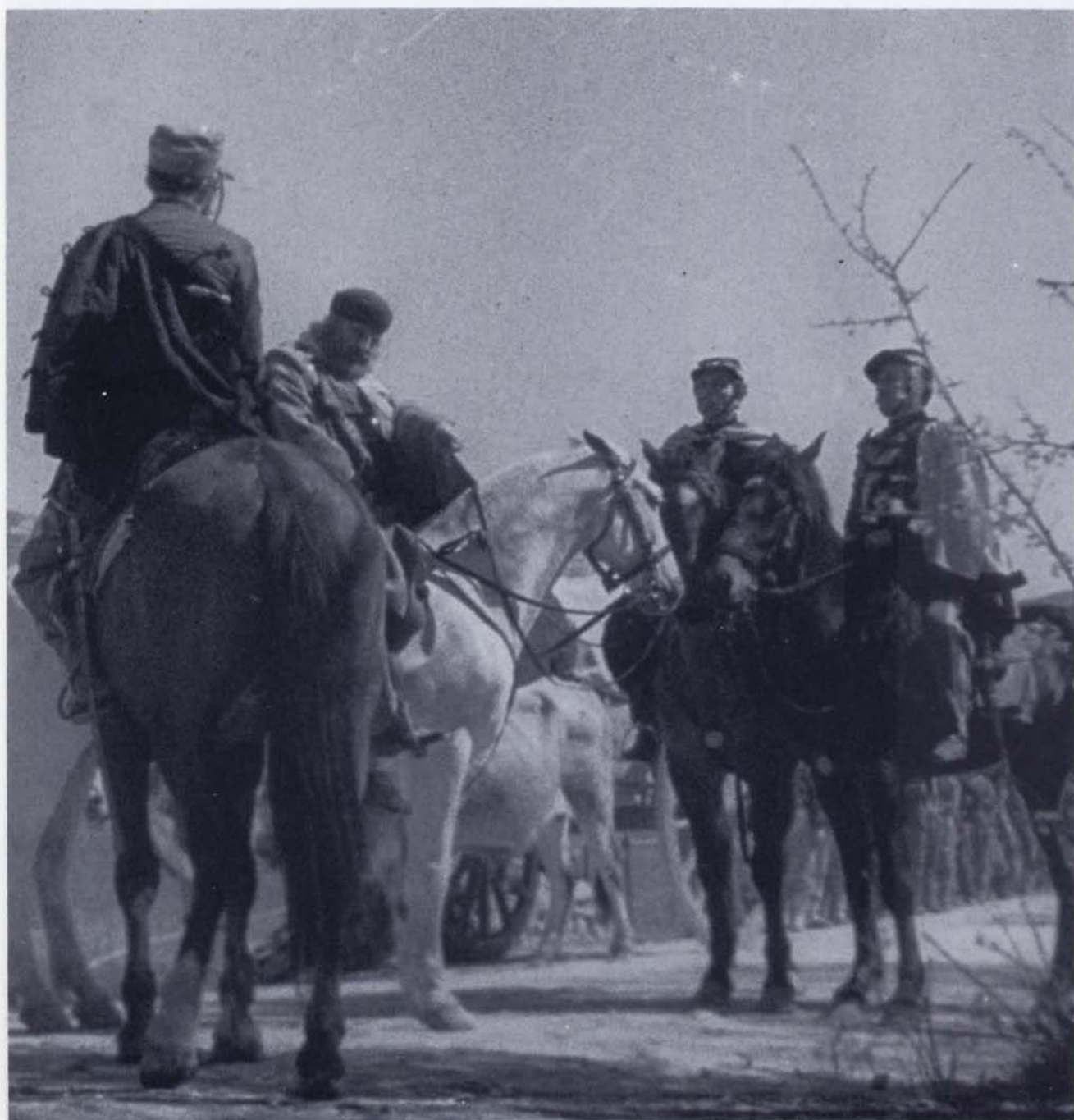
1860. La partenza da Quarto. L'addio del garibaldino alla madre. Il film di Blasetti è un'opera magistrale sia nella semplificazione dei ritmi narrativi, sia per l'esattezza millimetrica delle inquadrature, sia per quel senso di prosa eroica essenziale che la contraddistinguono.





1860. La partenza dallo scoglio di Quarto. Garibaldi compare appena di lontano e di scorcio, a sottolineare il fatto che l'impresa dei Mille, più che negli atti e nelle parole dirette dei capi, è rievocata nei sentimenti della folla, nella fede e nel sacrificio dei gregari. Il gusto pittorico di Blasetti e i pregnanti elementi figurativi del paesaggio naturale e dei costumi si ispirano alla tradizione pittorica risorgimentale e, in particolare, ad un celebre quadro di Gerolamo Induno.





1860.

Carmeliddu in camicia rossa.

«La cosa che mi rende più fiero di 1860 è di aver associato il parmigiano che parla col toscano, col romano, col siciliano. Aver unito tutti questi dialetti, aver sostenuto che erano tutti italiani che si battevano per lo stesso ideale». (Alessandro Blasetti)

Nella pagina accanto:

Garibaldi con il suo Stato Maggiore prima della battaglia di Calatafimi. Il Risorgimento non è mai narrativamente costretto in schemi aulici e non tende mai al bozzetto di cronaca, neppure nei momenti più «ufficiali» della storia.





1860.

Si sta per impegnare la sanguinosa e decisiva battaglia di Calatafimi. (sopra)

Garibaldi dà le istruzioni per i piani della battaglia. (a lato)

Battaglia di Calatafimi. «Quelle colonne che si snodano sulle strade polverose, quelle masse che piombano e cozzano e ondeggiavano nella mischia non appaiono come manovranti su di uno scenario, ma come fuse nella topografia, come immedesimate nel suolo che devono guadagnare o difendere». Filippo Sacchi. (nella pagina accanto)



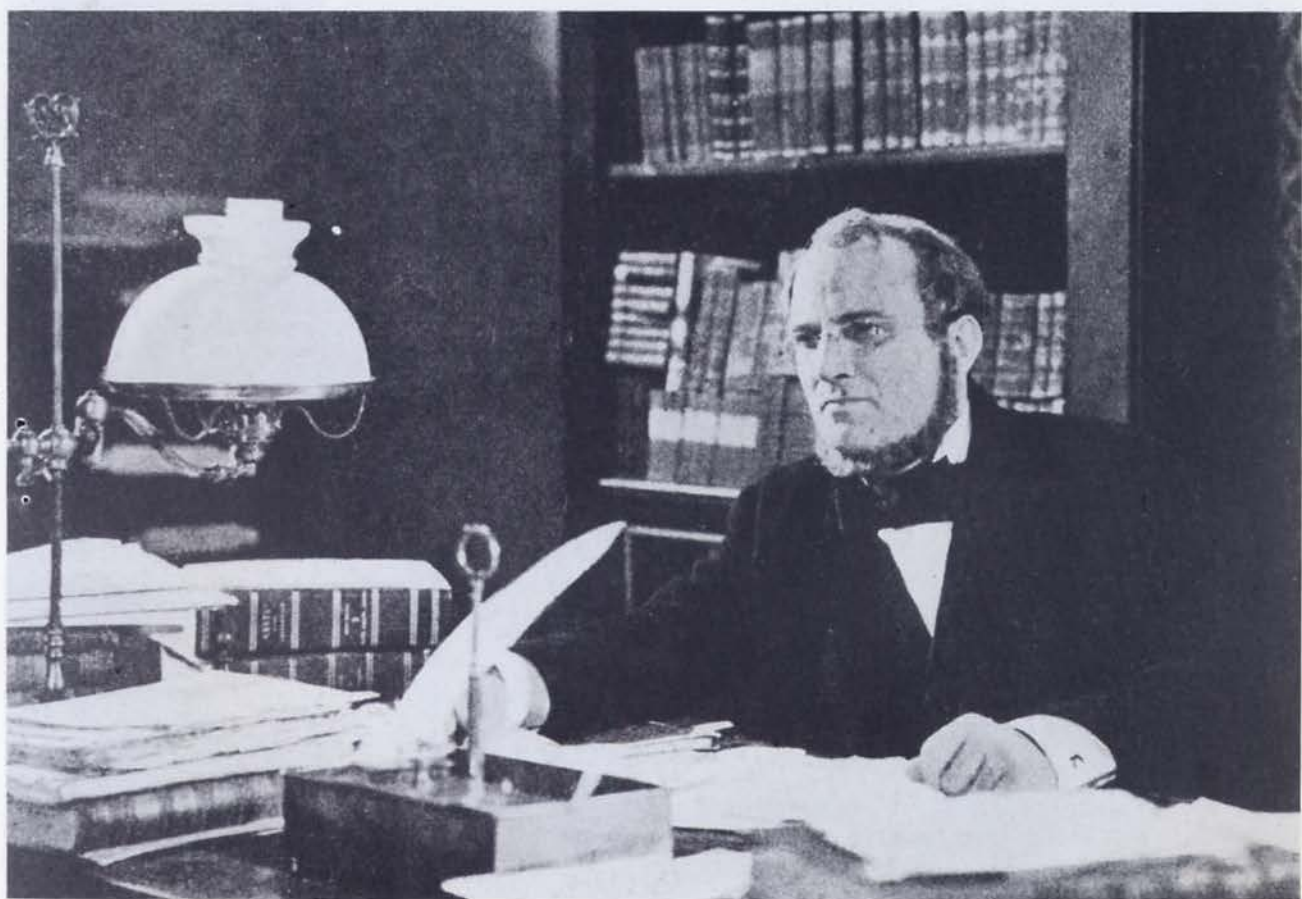


1860. Battaglia di Calatafimi. 1860 contiene quegli squarci di verità che ne fanno non solo uno dei migliori film risorgimentali, ma un vero e proprio classico del cinema italiano. «A Calatafimi, lo scontro dei garibaldini con i battaglioni e le artiglierie borboniche forti di posizione, di numero, di munizioni, ma privi anche di fede e di Capo, si conclude con quello che sembra un miracolo mentre non è che una conseguenza logica: il trionfo. Trionfo che determinerà un potenziamento del morale di tutte le energie rivoluzionarie ed una depressione ancora maggiore dell'impegno combattivo dell'esercito borbonico, segnando fin da quel giorno il conseguimento di ogni obiettivo della spedizione dei Mille» (Alessandro Blasetti)



Villafranca (1933), regia di Giovacchino Forzano. Annibale Betrone è Vittorio Emanuele II. (a lato)

Villafranca. Corrado Racca è il conte di Cavour. Forzano rimane vittima del suo stesso lavoro teatrale, al punto da filtrare gli avvenimenti del film attraverso preoccupazioni di palcoscenico più che di set. (sotto)





Villafranca. Enzo Biliotti è Napoleone III e Pia Torriani è la principessa Clotilde. Assai accurata è la ricostruzione degli ambienti e dei costumi, rispettivamente opera di Antonio Valente e Vittorio Nino Novarese. (nella pagina accanto)

Villafranca. Nonostante la diretta collaborazione di Mussolini alla stesura dei drammi teatrali di Forzano, tra cui *Campo di Maggio* e *Villafranca*, le accoglienze della trasposizione cinematografica degli eventi risorgimentali di questo secondo lavoro sono state tiepide. (a lato)

Teresa Confalonieri (1934), regia di Guido Brignone. Il film, il cui soggetto è liberamente tratto dal dramma *Il conte Aquila* di Rino Alessi, è interpretato da Marta Abba nel ruolo della protagonista. (sotto)





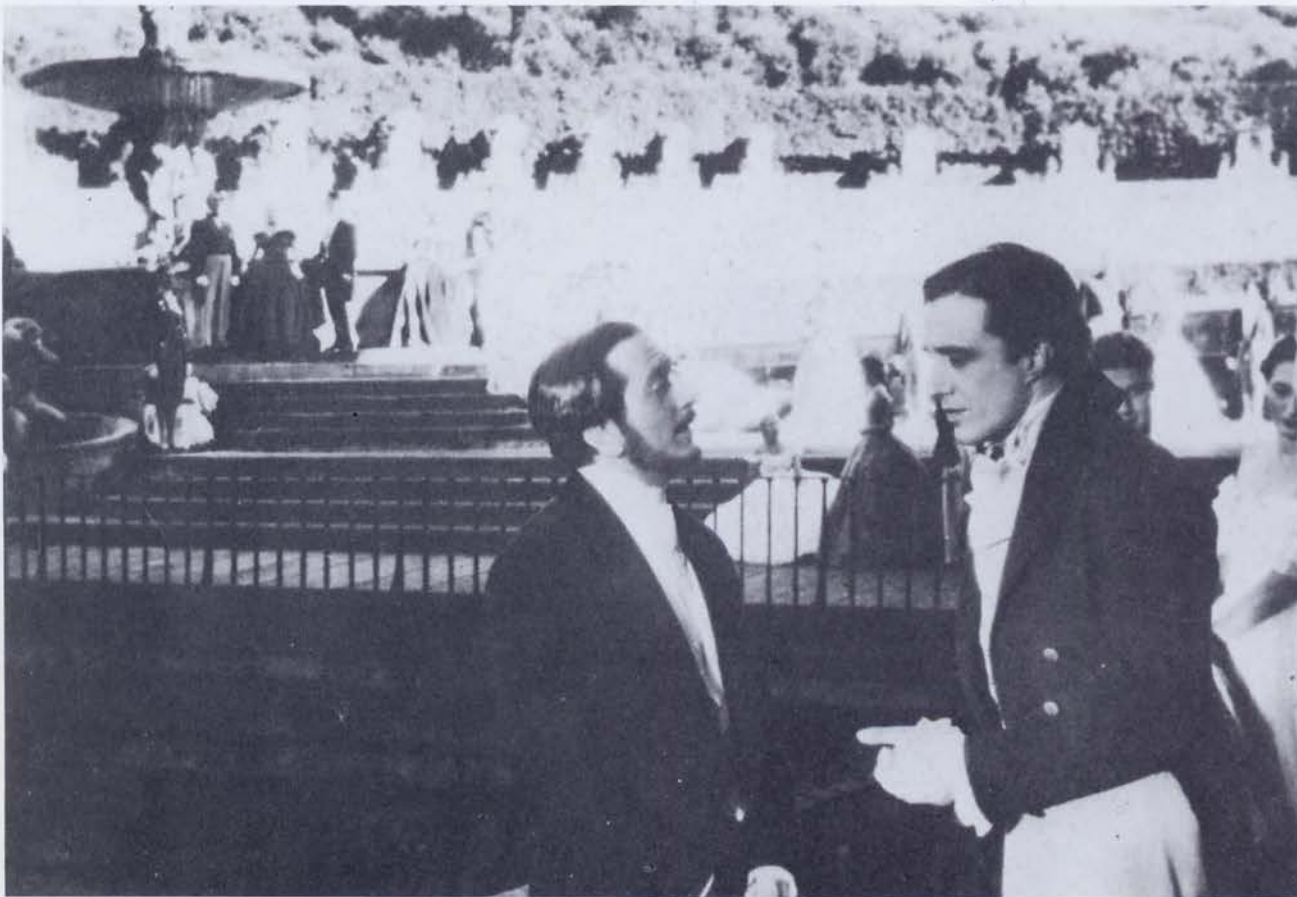
Teresa Confalonieri. Nerio Bernardi è Federico Confalonieri, il «Conte Aquila». L'opera di Brignone ha ottenuto la Coppa Mussolini per il migliore film italiano, alla II Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. (a lato)

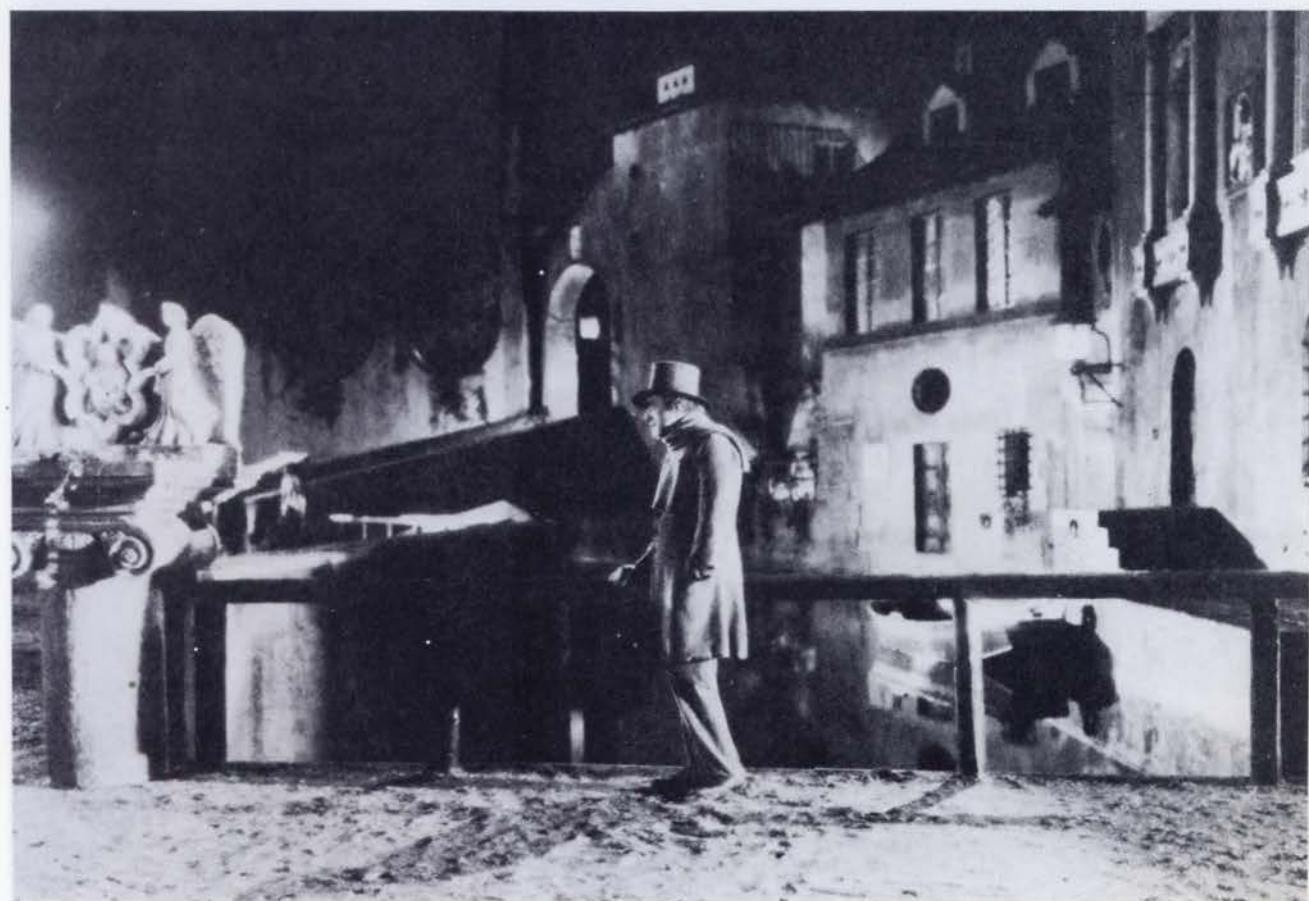
*Amo te sola (1935), regia di Mario Mattoli. Ispirato alla commedia *Il gatto in cantina* di Nando Vitali, il film è la storia di un idillio del 1848: un piccolo intrigo patriottico e romantico sullo sfondo della Firenze granducale. Vittorio De Sica vi interpreta il ruolo di un azzimato compositore partenopeo. (sotto)*

Nella pagina accanto:

Il dottor Antonio (1937), regia di Enrico Guazzoni. Maria Gambarelli è una delicata Miss Lucy. (in alto)

Giuseppe Verdi (1938), regia di Carmine Gallone. Quest'opera di enorme impegno produttivo, nonostante gli sforzi, rimane nell'angusto alveo di una biografia romanizzata che occhieggia alle grandi masse e, in nome dell'effetto, abbraccia l'aneddoto e rigetta la verità storica. (in basso)





Giuseppe Verdi. Fosco Giachetti interpreta in maniera egregia la figura del «Cigno di Busseto». Gallone dirige il film con probità e reverenza nei confronti del grande musicista, ma la pellicola non raggiunge il livello di un «film d'arte». Presentato alla VI Esposizione internazionale d'arte cinematografica di Venezia, *Giuseppe Verdi* è stato premiato con la Coppa del partito nazionale fascista, come migliore produzione italiana.



III

IL RISORGIMENTO NEL CINEMA CALLIGRAFICO



PICCOLO MONDO ANTICO

1941

Regia: Mario Soldati - *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro - *Sceneggiatura:* Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, Mario Soldati - *Fotografia* (per gli interni): Carlo Montuori - *Fotografia* (per gli esterni): Arturo Gallea - *Scenografia:* Gastone Medin - *Costumi:* Maria De Matteis e Gino Carlo Sensani - *Musica:* Enzo Masetti - *Produzione:* ATA-ICI - *Origine:* Italia - *Lunghezza:* 2918 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Alida Valli (*Luisa*), Massimo Serato (*Franco*), Ada Dondini (*la Marchesa*), Annibale Betrone (*zio Piero*), Mariù Pascoli (*Ombretta*), Giacinto Molteni (*Gilardoni*), Elvira Bonecchi (*Barbora*), Enzo Biliotti (*Pasotti*), Renato Cialente (*il cavaliere Greisberg*), Adele Garavaglia (*mamma Teresa*), Carlo Tamberlani (*Don Costa*), Giovanni Barrella (*il curato di Pura*), Nino Marchetti (*Pedraglio*), Giorgio Costantini (*l'avvocato di Varenna*), Jone Morino (*Donna Eugenia*), Anna Carena (*Carlotta*), Dino Viglione Borghese (*Domenico*).

53. Sulle caratteristiche del cinema calligrafico e sul rapporto di continuità stilistica tra i film degli inizi degli anni Quaranta e le migliori pellicole in costume realizzate nel decennio a cavallo degli anni Cinquanta (ivi compreso *Senso*), cfr.: Pier Marco De Santi, *I costumi di casa*, «Cinema e Cinema», n. 45, giugno 1986, pp. 21-24.

Piccolo mondo antico

Piccolo mondo antico diretto da Mario Soldati nel 1941 è l'emblema di quella prolifica produzione degli inizi degli anni Quaranta che, solitamente e in senso dispregiativo, è stata e viene ancora etichettata con i termini di "calligrafismo" e "formalismo". In realtà, questa "forma" di cinema, affossata indiscriminatamente dalla critica del dopoguerra, per quanto abbia dato risultati spesso mediocri, ha avuto un'importanza fondamentale, non soltanto per la riqualificazione artistica di un diverso modo di "fare film", ma per gli epigoni di una pratica che appartiene a tutto quel filone "d'autore" dell'immediato periodo post-bellico, che credeva di rifiutare radicalmente ogni legame con il passato. Il riferimento — è ovvio — deve essere indirizzato a quelle opere che autori come Poggioli, Castellani, Soldati, Camerini e Blasetti hanno diretto durante la guerra e che si configurano come i migliori esempi di lettura cinematografica dei romanzi e dei racconti della seconda metà dell'Ottocento. *Un colpo di pistola* e *Zazà* di Renato Castellani, *Gelosia* di Ferdinando Maria Poggioli, *Piccolo mondo antico* e *Malombra* di Mario Soldati, nella loro impostazione formale e contenutistica, sono risultati di alta qualità e professionalità. In essi viene messo a punto un metodo di impostazione del lavoro filmico, per l'epoca, assolutamente rivoluzionario. Questo metodo⁵³ si basava sulla collaborazione interdisciplinare e coinvolgeva, attorno alla figura del regista demiurgo, i massimi esponenti della letteratura (per le trasposizioni di sceneggiatura), dell'architettura (per la scenografia), dell'arte (per i costumi), della musica (per la colonna sonora), oltre ai migliori operatori e direttori della fotografia e delle luci. Da questo punto di vista, il cinema degli inizi degli anni Quaranta può a buon diritto rivendicare una sostanziale continuità stilistica con quello del dopoguerra: continuità, sia pure nella diversità dei contenuti, dovuta al fatto che certe esperienze "neorealistiche" preesistevano certamente a *Roma città aperta* e che le stesse maestranze agenti nel cinema "formalista" saranno protagoniste di tutto il migliore cinema realizzato nel decennio a cavallo fra i Quaranta e gli anni Cinquanta.

Abbiamo già accennato al fatto che, nella prima metà degli anni

Trenta, Emilio Cecchi, direttore di produzione della Cines, andava operando un completo rinnovamento dei quadri cinematografici, per una riformulazione dei problemi formali del film attraverso la sua teoria del cinema come "arte mediata". Per questo, erano invitati a partecipare alla realizzazione cinematografica i più importanti scrittori, musicisti, artisti. Sulla stessa linea si muoveranno, a distanza di pochissimi anni, i dirigenti e responsabili della Lux Film: Riccardo Gualino, Guido Maria Gatti e Fedele D'Amico. Furono proprio loro, con una specifica competenza e preparazione musicale, che invitarono a lavorare, nei film prodotti dalla Lux, alcune delle maggiori firme della musica contemporanea (da Vincenzo Tommasini a Gian Francesco Malipiero, da Giuseppe Rosati a Ildebrando Pizzetti, da Goffredo Petrassi a Nino Rota), scartando a priori qualsiasi intervento da parte di mestieranti. A Riccardo Gualino va il merito di aver affidato la regia di film importanti a scrittori-sceneggiatori come Castellani e Soldati e di aver favorito il potenziamento delle competenze delle maestranze del set, chiamando ad agire, come scenografi e costumisti, veri e propri artisti. Tra i primi, accanto ai nomi di Guido Fiorini e Antonio Valente, si devono aggiungere quelli di Gastone Medin e Virgilio Marchi. Tra i secondi, insieme a Vittorio Nino Novarese, Gino Carlo Sensani è senz'altro la personalità di spicco.

Pittore, disegnatore e costumista, Sensani è unanimemente riconosciuto come una delle figure più importanti dello spettacolo del Novecento e maestro venerato della nuova generazione dei costumisti del cinema e del teatro italiano.

Collaboratore di Blasetti, Camerini, Poggioli, Chiarini, Soldati, Lattuada — tanto per fare qualche nome —, Sensani, fino dalla fine degli anni Trenta, con l'aiuto della prediletta Maria De Matteis, viene definendo l'importanza nel cinema della qualificazione del costume, facendo diretto riferimento non soltanto all'iconografia, ma anche al "senso" figurativo della grande tradizione della pittura italiana, soprattutto dell'Ottocento. Con queste idee (celeberrimo è un suo articolo intitolato non a caso «Creature, non manichini»⁵⁴), Sensani, in modo particolare nel cinema a sfondo risorgimentale, impone una scelta dei costumi non pedissequamente fotografica, ma legata alle ragioni psicologiche e filosofiche, di gusto e di necessità, determinate dalle ambientazioni e dal periodo storico nel quale deve svolgersi la vicenda filmica. D'accordo con il regista, Sensani, con un netto colpo di spugna, spazza via dalla consueta pratica della impaginazione iconografica del film in costume qualunque malvezzo di improvvisazione e libera il cinema italiano dall'uso indiscriminato di troppa paccottiglia riciclata anche in film di epoche diverse. L'impiego del costume, insomma, diventa strettamente funzionale ai fini espressivi del linguaggio dell'epoca rappresentata.

L'insegnamento e l'esempio di Sensani diventano particolarmente importanti nel momento in cui il cinema, agli inizi degli anni Quaranta, decide di dare vigore ed impulso alla trasposizione sullo

54. Cfr.: Gino Carlo Sensani, *Creature, non manichini*, «Cinema», n. 8, 1936, p. 301.

schermo di numerosi romanzi dell'Ottocento. Ormai è proibito barare. Occorre la precisione della ricostruzione e una grande professionalità, unita ad una precisa cultura storico-artistica. Sensani, in un certo senso, impone il rispetto dell'inquadramento storico-figurativo, da cui deriva proprio quella accuratezza delle ricostruzioni, a torto tacciata di "formalismo". Il costumista (e il regista, lo scenografo, il musicista) non può più ricorrere ad una generica cifra di modelli iconografici, ma deve agire documentandosi sulle singole "frazioni" storiche nelle quali si scinde l'Ottocento italiano descritto dalla narrativa scapigliata, crepuscolare, decadente, dannunziana, verista.

In questo clima e per questi motivi, i personaggi di *Piccolo mondo antico*, vivendo in un'epoca ben determinata e in un preciso ambiente, non solo hanno caratteri fisici ben definiti, ma indossano costumi che esprimono una interpretazione psicologica della figura e illustrativa dell'atmosfera. Uno dei grandi pregi di *Piccolo mondo antico* sta proprio nel fatto rivoluzionario di aver dato particolare rilievo al rispetto storico-artistico e socio-comportamentale dei personaggi in costume. Nel capolavoro di Soldati, i costumi, rapidi, sintetici, facilmente afferrabili, integrano e descrivono i diversi elementi che formano i personaggi, non solo in rapporto alla vicenda che essi devono vivere, ma in rapporto alla loro epoca, al loro clima spirituale, alle loro condizioni materiali, al loro censo, insomma, alla loro vita. Così, l'Ottocento e il Risorgimento pulsano di una eccezionale "verità" rievocativa.

Realizzata con relativa larghezza di mezzi, con appassionata fedeltà allo spirito poetico del romanzo di Fogazzaro, inserita in una suggestiva cornice paesaggistica, la versione cinematografica di *Piccolo mondo antico* conserva intatta la toccante umanità dei suoi personaggi, il sapore delicato e profondo di una vicenda che ha commosso milioni di lettori. La maestria di questa operazione è legata, innanzitutto, a quattro uomini di cultura e di lettere — Mario Soldati, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, Mario Bonfantini — che hanno abilmente tradotto in sceneggiatura il testo letterario senza tradirne lo spirito. Voltando in una forma esteriore e visiva un'immaginazione letterariamente eclettica e realista, ma piena di profonde risonanze musicali e poetiche, gli autori hanno dato corpo ai personaggi attraverso una delicata semplificazione ed una intelligente drammatizzazione. E non si sarebbe potuto fare diversamente né di meglio.

Data la complessità del romanzo che fa vivere una intera folla di personaggi sullo sfondo dolcissimo della Valsolda, muovendoli fra le molteplici passioni che caratterizzano un mondo e un'epoca in pieno clima risorgimentale, non era possibile portare sullo schermo l'abbondante materia offerta dallo scrittore agli sceneggiatori: bisognava scegliere, sfrondate, limitare. In questa fatica, non certo agevole, Soldati e compagni si sono attenuti al metodo più largamente seguito in tali imprese: quello di mettere a fuoco la vicenda dei protagonisti, eliminando tutto quanto intorno ad essi non appa-

riva strettamente necessario alla sua comprensione. Così operando, la lettera del romanzo si salva in pieno, sia pure a parziale scapito del suo spirito. Il quale — come è noto — riguarda soprattutto il contrasto tra Luisa e Franco, fra il carattere di alta forza morale e di grande sentimento di giustizia, ma privo di fede religiosa, che sostiene la donna, e il carattere mistico, impressionabile, fiacco e sognante dell'uomo.

Questo contrasto non trova una convincente rappresentazione, essendo apparso più consono alle esigenze cinematografiche, più pittorescamente efficace, più popolarmente immediato, mettere l'accento sull'inflessibile rigidità della morbosa marchesa Maironi e sul conflitto che la sua intransigenza provoca, piuttosto che sul dissidio ideale che tormenta e divide i due sposi, fino alla loro riconciliazione.

Concepito con amorosa sensibilità, condotto con accorta vivezza, ottimamente ambientato, raccontato e interpretato, il dramma particolare della famiglia Maironi si innesta con grande abilità nell'epopea risorgimentale. L'angolo poetico della Valsolda si anima sullo schermo nella magnifica fotografia di Arturo Gallea, che sembra innamorato del paesaggio quanto lo stesso Fogazzaro. Su questo sfondo ideale si muovono i protagonisti — Franco, Luisa, la terribile marchesa, Ombretta, lo zio Piero — e prendono grande vitalità tutte le figure di contorno. Nella luce del primo Risorgimento, la storia di Luisa (un'Alida Valli piena di fermezza e di dolente sincerità), di Franco (interpretato con impegno da Massimo Serato), della marchesa Maironi (una Ada Dondini arcigna, inflessibile e spettacolarmente efficace) si delinea nelle visioni lievemente romantiche di un paesaggio lacustre corrusco di nubi o piangente di pioggia, in una composizione di inquadrature "ottocentesche" una più bella dell'altra. Oltre all'innegabile forza di suggestione di tante sequenze (l'inizio, con la presentazione di tutti i personaggi; il pranzo alla Villa di Cressogno; l'arrivo di Franco in una Torino imbandierata di tricolore; la drammatica scena del confronto tra Luisa e la marchesa, in montaggio alternato con le immagini della disgrazia cui va incontro Ombretta Pipì; l'incontro finale di Franco e Luisa allo scoppio della guerra del 1859; la partenza dei volontari), il film dà un commovente risalto al contenuto patriottico del romanzo. Di particolare interesse è la sequenza, ambientalmente ricreata con un vigile senso dell'epoca, nella quale Franco lavora a Torino nella storica redazione della «Gazzetta del Popolo» (e non, come nel romanzo, nella redazione dell'«Opinione»), di cui si vede stampare il numero che annuncia la guerra di Crimea. Ma le immagini più intense di tutto il film, e che, in un certo senso, ne riassumono l'intero significato, sono quelle dei due primi piani di Franco e Luisa, nel momento del saluto e della catarsi finale. In quegli occhi, in quei volti, Soldati è riuscito a sintetizzare tutto quanto i protagonisti esprimono e vogliono dire nel film (e nel romanzo): cioè la ribellione al "piccolo mondo antico" che li circondava. Sia in Franco che in Luisa c'è un'Italia

OLTRE L'AMORE

1940

Regia: Carmine Gallone - Soggetto: dal racconto «Vanina Vanini» di Stendhal - Sceneggiatura: Guido Cantini - Fotografia: Anchise Brizzi - Scenografia: Guido Fiorini - Costumi: Titina Rota - Musica: Giuseppe Verdi, Luigi Ricci - Produzione: Grandi Film Storici - Origine: Italia Lunghezza: 2735 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Alida Valli (*Vanina Vanini*), Amedeo Nazzari (*Pietro Mirilli*), Camillo Pilotto (*il conte Vanini*), Osvaldo Valenti (*Livio Savelli*), Lauro Gazzolo (*il Governatore*), Germaine Aussey, Lambero Picasso, Amina Pirani Maggi, Carlo Bressan, Romolo Costa, Attilia Radice, Aurel M. Millos.

che vuole svegliarsi. Franco, nella sua splendida divisa militare, più che un personaggio, è un simbolo. In lui sono raffigurati gli ideali di un orgoglio nazionale che non tollera il "tallone" austriaco e che si riscatterà interamente con le guerre d'indipendenza. Luisa è il simbolo di un ideale civile e di quella solidarietà umana, che saranno per lei le uniche ragioni del vivere sociale; ma è anche la coscienza critica degli avvenimenti e di tutti quei sentimenti e abitudini che, nascendo dalla pratica di una vecchia morale cattolica e conformista, opprimono la libertà del pensiero, delle opinioni, delle azioni. Non per niente gli occhi di Franco brillano di gioia e di entusiasmo e quelli di Luisa vibrano nello splendore di una forte tensione emotiva a malapena trattenuta. E sui protagonisti che prendono congedo con una intensità di sguardi e di gesti che vogliono dire tutto, svetta, come contrappunto di estremo pathos, il canto corale dei volontari in partenza per la Crimea. Un inno di speranza, di fede nella libertà, di amore per la patria. «Addio, mia bella, addio» è la canzone che si imprime nell'animo di Franco e di Luisa come il suggello di una unione indistruttibile. Immagini e musica all'unisono scuotono di commozione e di entusiasmo le corde dello spettatore, ormai totalmente partecipe di un finale patriottico che, in crescendo, sigilla con un magistrale colpo d'ala le raffinate suggestioni dell'intera vicenda.

Film come romanzi d'appendice

Mentre autori come Soldati, Castellani, Poggioli si impegnano sul terreno della "forma" per elevare il cinema italiano al livello della letteratura, con le migliori trasposizioni in immagini del racconto e del romanzo dell'Ottocento, molti registi riscoprono e saccheggiano costruzioni narrative, figure, paesaggi dei racconti risorgimentali come pretesto all'emulazione di un fortunato filone, ma senza andare oltre la sufficienza di risultati di maniera.

La maggior parte di queste opere non supera i limiti di una produzione di routine, poiché, come scrive Cincotti «pur prendendo spunto da personaggi autentici e da reali episodi di storia risorgimentale, li trasformano e li svisano costringendoli nei termini del romanzo d'appendice a sfondo amoroso, rifiutando qualsiasi impegno d'interpretazione storica o sia pur semplicemente di evocazione ambientale»⁵⁵.

Tuttavia, in alcuni film, il senso dello spettacolo e la professionalità di un alto artigianato artistico assumono una consistenza di una certa organicità e, pur restando nel genere del "film d'appendice", meritano una qualche menzione. È il caso di *Oltre l'amore* (1940) di Carmine Gallone, di *Luisa Sanfelice* (1942) diretto da Leo Menardi, di *La contessa di Castiglione* (1942) con la regia di Flavio Calzavara, di *Mater dolorosa* (1943) realizzato da Giacomo Gentilomo.

Oltre l'amore, liberamente tratto dal racconto «Vanina Vanini»

55. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., p. 154.

delle «Cronache italiane» di Stendhal, è una struggente storia di dedizione, tradimento e riscatto di una giovane nobildonna romana, accesa di passione per un eroico affiliato alla Carboneria. Il successo commerciale del film, tutto impostato sul lancio divistico della coppia Alida Valli - Amedeo Nazzari, non è stato inferiore a quello clamoroso riscosso, durante il periodo del muto, dal tedesco *Vanina oder die Galgenhochzeit* (*Vanina ovvero le nozze all'ombra del patibolo*), diretto nel 1922 da Arthur von Gerlach e interpretato niente meno che da Asta Nielsen, Paul Hartmann e Paul Wegener. Gallone amplifica i toni avventurosi e plateali della novella di Stendhal esasperando il già presente clima romantico della vicenda ambientata agli albori del Risorgimento. Così, la passione che unisce Vanina al sanguigno patriota respira di accenti sostanzialmente melodrammatici ed esclude ogni notazione di sobrio realismo e di elegante ricostruzione ambientale. Anche lo spirito della novella stendhaliana è completamente sacrificato alle esigenze della edificante legge drammaturgica del cinematografo. Per Stendhal, infatti, più dell'amore umano, conta l'amore per la Patria, al quale Pietro Missirilli si è completamente votato dirigendo tutte le sue energie verso lo scopo sublime di liberare l'Italia dal giogo straniero. Tant'è vero che l'eroe giunge a soffocare in sé l'amore per la bellissima Vanina Vanini, la quale, in circostanze assai avventurose, gli si è legata con tutto il "furore italico" della sua cieca passione. Cieca al punto da farle tradire la "vendita" carbonara cui Missirilli è affiliato, con lo scopo tutto femminile di stornare il giovane dall'amore sempre più forte per la causa della libertà. Così, mentre nel racconto di Stendhal, questa tragica e folle azione di Vanina provoca un definitivo distacco tra i due amanti, nel film di Gallone, dopo che Missirilli ha violentemente scacciato Vanina, questa, partecipando eroicamente a un fatto d'arme dei Carbonari, resta ferita, si redime e riconquista l'amore del protagonista.

Non molto oltre, rispetto al risultato conseguito da Gallone, riuscirà ad andare neppure Roberto Rossellini quando, nel 1961, dirige, in termini di documentazione affabulata, una nuova edizione di *Vanina Vanini*. Ancora una volta, infatti, la storia di amore e di morte della principessa romana e del giovane carbonaro sullo sfondo della Roma papalina e reazionaria del primo Ottocento, per quanto assolutamente rispettosa dell'articolazione del soggetto stendhaliano, scade nel patetismo di una narrazione didascalica e fumettistica. Al punto che Gianni Rondolino ne esprime un giudizio drasticamente liquidatorio. «Sopravvalutato da certa critica francese, cui ha fatto eco certa critica italiana, questa specie di *Senso* rosselliniano», taglia netto Rondolino, «non possiede del film di Visconti il rigore, la profondità, la serietà d'intenti e l'impegno artistico, e denuncia chiaramente una stanchezza espressiva in Rossellini che data almeno dal suo soggiorno in India. Il soggetto è condotto cinematograficamente con dovizia di mezzi, a volte anche con buona e accurata resa spettacolare. Ma vi manca la vera

LUISA SANFELICE

1942

Regia: Leo Menardi - *Soggetto:* Tito Silvio Mursino (pseudonimo anagrammatico di Vittorio Mussolini), Franco Riganti - *Sceneggiatura:* Luigi Chiarelli, Gherardo Gherardi, Leo Menardi - *Fotografia:* Vaclav Vich, Piero Portalupi - *Scenografia:* Virgilio Marchi - *Costumi:* Marina Arcangeli, Ilse Neumann - *Musica:* Renzo Rossellini - *Produzione:* ACI - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Laura Solari (*Luisa Sanfelice*), Massimo Serato (*Ferdinando Ferri*), Carlo Ninchi, Osvaldo Valenti, Annibale Betrone, Armando Migliari, Hilde Sessak, Ada Dondini, Egisto Olivieri, Luigi Pavese, Giovanni Grasso, Rina De Liguoro, Jole Ferrari, Giorgio Capocchi, Francesco Balsamo, Stelio Carnabuci.

LA CONTESSA DI CASTIGLIONE

1942

Regia: Flavio Calzavara - *Soggetto:* Piero Accame, Flavio Calzavara - *Sceneggiatura:* Mario Beltrami, Flavio Calzavara - *Fotografia:* Gabor Pogany, Carlo Montuori - *Scenografia:* Guido Fiorini - *Costumi:* Gino Carlo Sensani - *Musica:* Virgilio Doplicher - *Produzione:* Nazionalcine - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Doris Duranti (*Virginia Oldoini, poi contessa Castiglione*), Andrea Checchi (*Baldo Princivalli*), Renato Cialente (*Costantino Nigra*), Enzo Biliotti (*Napoleone III*), Lamberto Picasso (*il marchese Oldoini*), Giacomo Moschini, Clara Auteri Pepe (*Martina*), Nico Pepe.

ragione d'essere, il significato ultimo di un discorso che non può affidarsi solo allo splendore delle immagini e dei costumi, ma deve affondare lo sguardo nella realtà umana, sociale e storica che descrive.»⁵⁶

Un film dal soggetto di sicuro effetto spettacolare, ma impostato sulla direttrice della più deteriore letteratura d'appendice (la puerpera condannata a morte, il bimbo che nasce in carcere, il grande amore infelice, l'olocausto della vita per un grande ideale, il patibolo), è *Luisa Sanfelice* di Leo Menardi. Tito Silvio Mursino, pseudonimo anagrammatico di Vittorio Mussolini è, insieme a Franco Riganti, il firmatario di una trama da feuilleton nella quale, tanto per dire, l'eroica gentildonna napoletana affronta la decapitazione borbonica più per le delusioni causate dal suo amante che per un effettivo ardore patriottico. La storia non è, qui, soltanto romanizzata, ma è addirittura alterata nelle sue fondamentali verità. La Sanfelice, infatti, per quanto estranea alla vita politica, si trovò coinvolta negli avvenimenti della Repubblica Partenopea: venuta a conoscenza di una congiura borbonica, ne fece partecipe il suo amante Ferdinando Ferri (per altri, Vincenzo Cuoco), che denunciò i cospiratori sventando il colpo di Stato. Acclamata "madre della patria", dopo la restaurazione monarchica fu condannata al patibolo.

Una storia romanizzata è anche quella di *La contessa di Castiglione* di Flavio Calzavara, in cui il ruolo della protagonista è affidato a Doris Duranti: un personaggio tutto decorativo, privo di qualunque risvolto intimo, psicologico che rispecchia perfettamente il film. La pellicola, in un susseguirsi di balli a corte, di vedute di teatri e di scaloni punta, infatti, più sulla coreografia e sul lusso delle ambientazioni che non sull'azione. Sulla storia della "divina contessa" dibattuta tra l'amore per un giovane Carbonaro e la missione politica impostale da Cavour per circuire Napoleone III, Calzavara inserisce notazioni visive tutte esteriori, con lo scopo di dare un piedistallo divistico alla Duranti, pallida, longilinea e misteriosa come la Mata Hari della Garbo. Così, le sequenze che sostengono il film non sono tanto quelle inerenti ad un delicato e coraggioso episodio di strategia "spionistica" del Risorgimento, quanto quelle che mostrano la bella Castiglione ostentare le proprie doti di seduzione, in un continuo atteggiarsi e pavoneggiarsi in tanti meravigliosi vestiti per compiacere l'imperatore dei francesi. In questo senso (e soltanto da questo punto di vista) *La contessa di Castiglione* è uno sfolgorante esempio di cinema in costume, nel quale l'eleganza è puro sfoggio di esteriorità. E Gino Sensani, per l'amante di Pavolini, pur in assenza di una aristocrazia del personaggio, ha fatto cose mirabili, creando abiti che, da soli, portando il ragionamento al paradosso, reggono il film. Ne ricordiamo uno in particolare: il bianchissimo e vaporoso abito da sera che la contessa indossa per il grande ricevimento a Compiègne e che provoca l'ammirazione di tutta l'alta aristocrazia degli invitati durante il giro di valzer concessole da Napoleone III. È una se-

56. Gianni Rondolino, *Vanina Vanini*, in «Catalogo Bolaffi del cinema italiano», n. 1, volume secondo, a cura di Gianni Rondolino, Giulio Bolaffi Editore, 1967, p. 200.

quenza, questa, di cui Luchino Visconti si deve essere ricordato nella scena, stilisticamente analoga, del memorabile ballo tra Angelica e il principe di Salina nel *Gattopardo*. Così come, del costume ideato da Sensani, deve aver fatto tesoro Piero Tosi creando il celeberrimo abito di Angelica come una variante di quel capolavoro di moda ottocentesca, concepito vent'anni prima.

Il Romanticismo e il Risorgimento sono fotogenici: questa potrebbe essere la lapidaria sintesi di un giudizio sulla struttura stilistica di *Mater dolorosa* di Giacomo Gentilomo. Quanto al contenuto, la cui trama è tratta dall'omonimo romanzo di Gerolamo Rovetta, vi si narrano le patetiche vicissitudini di una madre che, per salvare l'onore della figlia, si sacrifica e addossa a sé una colpa che non ha commesso. Su questo quadro, racchiuso in una cornice puritaneamente scandalistica, si innestano, in maniera del tutto esteriore, brevi notazioni di diciotto anni di storia risorgimentale. Questo mélo di classe si sviluppa, infatti, dall'ossatura patriottica della sfortunata campagna del 1848 e si conclude sullo sfondo delle drammatiche imprese del 1866.

Un garibaldino al convento e Giacomo l'idealista

Al suo quarto film come regista, dopo *Rose scarlatte* (1940), *Maddalena zero in condotta* (1940) e *Teresa Venerdi* (1941), Vittorio De Sica realizza un delizioso film sul Risorgimento visto con gli occhiali rosa: *Un garibaldino al convento*. Per la prima volta, la rievocazione storica di un episodio di vita risorgimentale viene sdrammatizzata con sottili e argute notazioni ironiche. Circoscritto nella intelaiatura di un ricordo che un'anziana signora narra alle proprie nipoti, andando a far visita ad una cara amica d'infanzia, l'argomento della pellicola (interamente rivisitato con la memoria dell'entusiasmo e della vivacità giovanili) è quello di un aiutante garibaldino che, ferito, ripara in un collegio femminile. Curato dal custode e da due fanciulle, si innamora di una di esse e ne viene pienamente corrisposto. Scoperto dalle truppe borboniche, cadrebbe tuttavia prigioniero, se la ragazza più giovane, Caterinetta Bellelli (la stessa che sta raccontando la storia), non chiamasse in soccorso i garibaldini di Nino Bixio. Il racconto finisce qui, mentre, nella sequenza finale, l'anziana Caterinetta mostra la divisa del garibaldino amorevolmente disposta in una teca dall'amica che, rimasta signorina, riceve le ospiti portando al collo una medaglia con l'immagine del suo amato eroe.

Un garibaldino al convento è un piccolo gioiello fatto sull'acqua. Privo di qualunque forzatura drammatica, scorre sullo schermo con una fluidità ed un gusto impareggiabili. Le notazioni di ambiente, di costume, di comportamento si amalgamano con una sottile caratterizzazione dei personaggi che, nessuno escluso (dai protagonisti alle figure di contorno: le suore, il governatore, l'ufficiale borbonico e lo stesso Bixio interpretato da De Sica), conferi-

UN GARIBALDINO AL CONVENTO 1942

Regia: Vittorio De Sica - *Soggetto:* Renato Angiolillo - *Sceneggiatura:* Adolfo Franci, Margherita Maglione, Giuseppe Zucca, Vittorio De Sica - *Fotografia:* Alberto Fusi - *Scenografia e costumi:* Veniero Colasanti - *Montaggio:* Mario Bonotti - *Musica:* Renzo Rossellini - *Produzione:* Incine - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Leonardo Cortese (*Franco Amidei*), Carla Del Poggio (*Caterinetta Bellelli*), Maria Mercader (*Mariella Dominiani*), Fausto Guerzoni (*Tiepolo*), Vittorio De Sica (*Nino Bixio*), Olga Vittoria Gentili, Federico Collino, Clara Auteri Pepe, Elvira Betrone, Dina Romano, Lamberto Picasso, Armando Migliari, Achille Majeroni (*il Governatore*), Miguel Del Castillo, Evelina Paoli, Adele Mosso, Gilda Marchiò, Virginia Pasquali, Licia D'Alba, Tatiana Farnese.

MATER DOLOROSA

1943

Regia: Giacomo Gentilomo - *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Gerolamo Rovetta - *Sceneggiatura:* Guido Cantini, Alberto Casella - *Fotografia:* Ugo Lombardi - *Scenografia:* Piero Filippone, Giovanni Sarazani - *Costumi:* Vittorio Nino Novarese - *Produzione:* Eia-Mediterranea - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Mariella Lotti (*Lalla D'Elea*), Claudio Gora (*Giorgio Della Valle*), Anneliese Uhlig (*Maria Di Santafiore*), Renato Cialente (*conte Giacomo Vharé*), Annibale Betrone, Nerio Bernardi, Laura Redi, Amilcare Pettinelli.

GIACOMO L'IDEALISTA

1943

Regia: Alberto Lattuada - *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Emilio De Marchi - *Sceneggiatura:* Emilio Cecchi, Aldo Buzzi, Alberto Lattuada - *Fotografia:* Carlo Nebiolo - *Scenografia:* Fulvio Paoli - *Costumi:* Gino Carlo Sensani - *Musica:* Felice Lattuada - *Produzione:* ATA - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Marina Berti (*Celestina*), Massimo Serato (*Giacomo*), Andrea Checchi (*Giacinto*), Tina Lattanzi (*sua madre*), Giacinto Molteni (*il conte*), Armando Migliari, Domenico Viglione Borghese, Giulio Tempesti, Paolo Bonecchi, Silvia Melandri, Roldano Lupi, Dina Romano, Giselda Gasperini, Nelly Morgan, Piero Palermi, Elvira Bonecchi, Adele Baratelli, Felice Minotti, Attilio Dottesio, Federico Maria Costa.

scono al film vera dignità d'arte. De Sica lo ha diretto con grande passione e schietta sincerità, con una mano leggera, piena di fantasia, sempre vigile nell'inventare situazioni e spunti godibili: si pensi alla scoperta del garibaldino da parte delle monache e si considerino, ad esempio, le sequenze della visita del governatore al convento (stupenda è la maschera che gli conferisce Achille Majeroni) e della recita fatta dalle educande in suo onore, mentre all'esterno sta per concludersi l'assedio delle truppe borboniche al caseggiato dove sono braccati i giovani patrioti. In una parola, *Un garibaldino al convento* è un film tecnicamente impeccabile, recitato molto bene (con una Carla Del Poggio scatenata negli esuberanti panni di Caterinetta), pieno di vitalità, di sole, di affettuosa cordialità. Nella sua aria di famiglia, di quotidianità, di realtà vera, tangibile, *Un garibaldino al convento* è, insieme a *1860* e a *Piccolo mondo antico* (naturalmente, per questi ultimi, valgono tutt'altre motivazioni), una tappa fondamentale del cinema sonoro di argomento risorgimentale degli anni Trenta-Quaranta.

«Anche in *Un garibaldino al convento*», rileva acutamente Guido Cincotti, «siamo in presenza di una vicenda immaginaria, d'intonazione decisamente e pateticamente romantica, che viene dipanata su uno sfondo risorgimentale. Ma, a differenza di quanto è riscontrabile in alcune delle opere precedenti, i due motivi non appaiono rozza e faticosamente giustapposti per lenocinio spettacolare, bensì armoniosamente integrati e fluidamente connessi per genuina necessità espressiva. La storia d'amore — fresca, commossa, gozzanianamente malinconica — e l'episodio patriottico — eroico quanto basta ma sfrondata di ogni orpello di falsa grandiosità — concorrono intrecciandosi a tessere la trama di un ricamo lieve, elegante, sottilmente rabescato con gusto squisito ma alieno da compiacimenti formalistici, in un risultato che sul piano espressivo e stilistico appare tra i più compiuti che il cinema italiano abbia a tutt'oggi raggiunto.»⁵⁷

Così come in *Un garibaldino al convento*, tutti gli interpreti hanno saputo saggiamente trasferire in sede cinematografica il suggerimento di Stanislavskij («Non amate voi stessi, ma il teatro»), consacrando ai rispettivi personaggi la più affettuosa fedeltà, in modo da indurre lo spettatore a dimenticare la «meccanica» dello spettacolo per gustarne soltanto l'intelligente poesia, in *Giacomo l'idealista* (il primo film diretto da Alberto Lattuada) l'identità tra interpreti e personaggi è uno dei maggiori pregi della regia.

Il debutto di Lattuada, che già era stato cosceneggiatore e aiuto regista di *Piccolo mondo antico*, avviene — come per Mario Soldati — per espresso interessamento di Emilio Cecchi, di Carlo Ponti e di Libero Solaroli, rispettivamente consulente artistico, produttore e direttore di produzione della stessa società milanese, la ATA, finanziatrice del film sul romanzo di Fogazzaro. Girato, per quanto riguarda gli interni, negli stabilimenti della Fert di Torino (come *Piccolo mondo antico*), *Giacomo l'idealista* è il film di un autore di raffinata educazione letteraria, che dimostra di aver bene assimila-

57. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., p. 158.

to il tirocinio "formale" di Soldati e Poggioli.

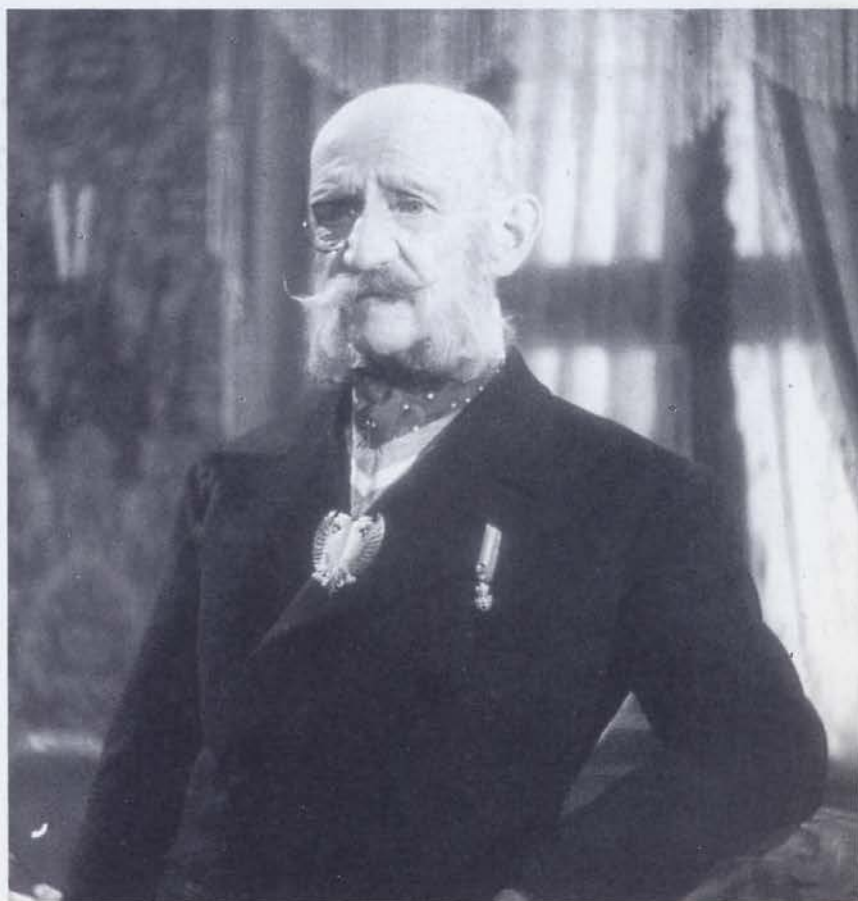
Liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Emilio De Marchi, *Giacomo l'idealista* è la storia di una cupa vicenda familiare, nella quale si inseriscono brevi squarci di avvenimenti risorgimentali. L'argomento è noto. Giacomo, un giovane professore caduto in miseria, e la sua fidanzata Celestina (un'orfana cresciuta presso la famiglia di lui) trovano lavoro e alloggio nel castello di un vecchio conte, il cui figlio violenta la ragazza sorprendendola nel sonno. Per tacitare lo scandalo, la contessa allontana Celestina. Questa, struggendosi di amore e di nostalgia per il fidanzato, riprende la via del castello, ma, sorpresa da una tempesta di neve, muore tra le braccia dell'amato.

Per quanto a tinte forti, il film è tristemente bello come il romanzo dal quale deriva. Lattuada rende la rappresentazione in maniera intima, castigata e ricca di delicate sfumature, in atmosfere non prive di una qualche scabrosità. Al di là della trama, si avverte chiaramente l'interesse del regista per la focalizzazione paesaggistica e ambientale (gli inverni lombardi, il fiume Adda, i canti degli ubriachi nelle osterie, gli aspetti della campagna), per l'equilibrio interno delle inquadrature, per la messa in risalto di dettagli significativi, per i movimenti di macchina e per i ritmi di montaggio, puntigliosamente controllati e previsti. Il film sviluppa, nelle sue pagine più significative, una feroce critica dell'ideologia borghese e religiosa, anche se — tutto sommato — raggiunge il massimo della misura e della nitidezza dei sentimenti nelle sequenze finali della fuga della ragazza sedotta (una giovanissima Marina Berti dal volto puro e sofferente alla sua prima prova di attrice), del suggestivo tragitto tra le nebbie dell'Adda, del suo arrivo nella casa di Giacomo. È a queste immagini che spetta il compito di chiudere in bellezza la variegata storia del cinema risorgimentale nei primi quindici anni di sonoro.



In apertura di capitolo:
Locandina di *Piccolo mondo antico* (1941),
regia di Mario Soldati.

Piccolo mondo antico (1941), regia di Mario Soldati. Gli ospiti della contessa Maiorini: Creature, non manichini. I personaggi di *Piccolo mondo antico*, vivendo in un'epoca ben determinata e in un preciso ambiente, non solo hanno caratteri fisici ben definiti, ma indossano costumi che esprimono un'interpretazione psicologica della figura e illustrativa dell'atmosfera. (in questa pagina)





Piccolo mondo antico.

Luisa (Alida Valli) e Franco (Massimo Sestini). Nella luce del primo Risorgimento, la storia di Luisa e di Franco si delinea nelle visioni lievemente romantiche di un paesaggio lacustre corrusco di nubi o piangente di pioggia, in una composizione di inquadrature «ottocentesche» una più bella dell'altra. (sotto)

Il salotto della terribile marchesa Maironi. La versione cinematografica del romanzo di Fogazzaro conserva intatta la toccante umanità dei suoi personaggi, il sapore deli-

cato e profondo di una vicenda che ha commosso milioni di lettori. (nella pagina accanto)





Piccolo mondo antico.
Il matrimonio di Luisa e Franco (a lato)

Il concerto in casa di Franco Maironi come
pretesto di riunioni patriottiche (sotto)





Piccolo mondo antico. Gli austriaci fanno irruzione in casa di Franco e Luisa e vi trovano inoppugnabili prove e documenti patriottici compromettenti. Da questa sequenza, il dramma particolare della famiglia Maironi si innesta con grande abilità nell'epopea risorgimentale.





Piccolo mondo antico. La perquisizione degli austriaci ha dato i risultati sperati.

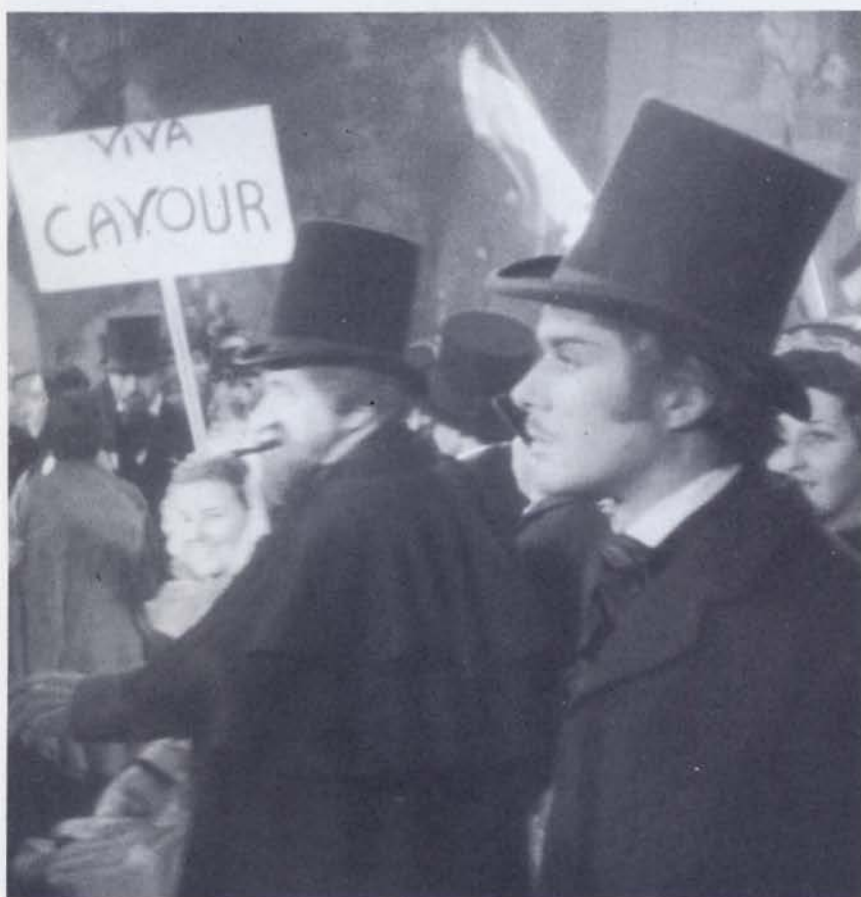
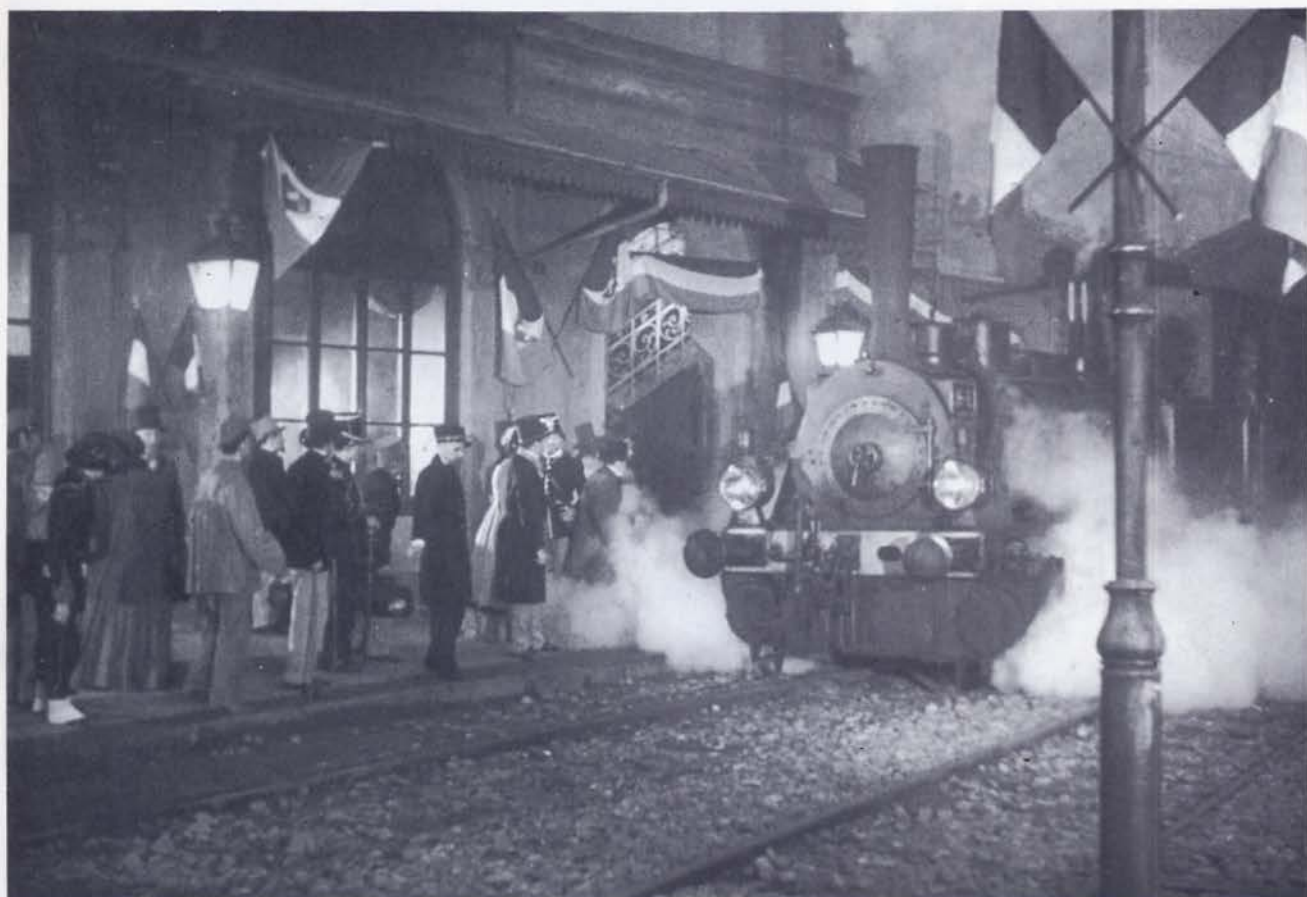


Piccolo mondo antico.

Figurino di Gino Carlo Sensani per il trucco, l'acconciatura, il costume della marchesa Maironi (a lato)

L'inflessibile rigidità della morbosa marchesa Maironi ostacola il matrimonio tra Franco e Luisa. L'arcigna (e straordinaria) Ada Dondini nei panni della marchesa disegnati da Sensani (sotto)





Piccolo mondo antico.

Franco è costretto a rifugiarsi a Torino. Giunto alla stazione, la trova imbandierata di tricolore e in festa per una manifestazione patriottica.

Il drammatico momento della morte per annegamento di Ombretta Pipì, interpretata da Mariù Pascoli. (nella pagina accanto)





Piccolo mondo antico.

Luisa va incontro alla marchesa Maironi per rinfacciarle tutta la sua ingiustizia: una delle sequenze più celebri del film, in montaggio alternato con le immagini della disgrazia cui va incontro Ombretta. (nella pagina accanto, in alto)

Franco e Luisa si riconciliano alla vigilia dello scoppio della guerra del 1859. Nei loro occhi, nei loro volti, Mario Soldati è riuscito a sintetizzare tutto quanto i protagonisti esprimono e vogliono dire nel film: cioè la ribellione al «piccolo mondo anti-

co» che li circondava. (nella pagina accanto, in basso)

Franco, nella sua splendida divisa militare, di ritorno da Torino, dopo la tragica morte di Ombretta. (sotto)

Nelle pagine seguenti:

Il canto corale dei volontari in partenza per la Crimea. Un inno di speranza, di fede nella libertà, di amore per la patria. «Addio, mia bella, addio» è la canzone che si imprime nell'animo di Franco e di Luisa come il suggello di una unione indistruttibile.









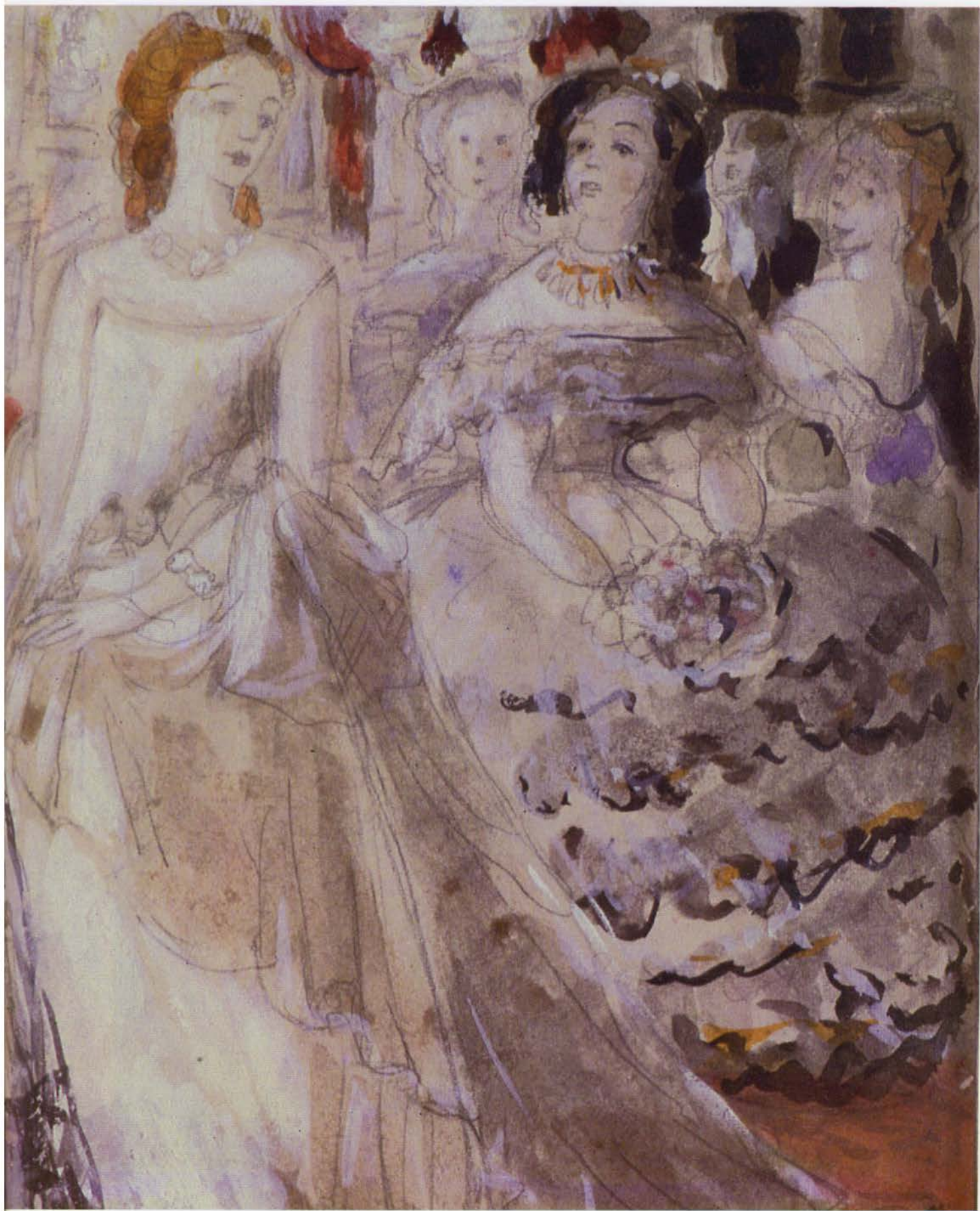
Oltre l'amore (1940), regia di Carmine Gallone. Ispirato al racconto *Vanina Vanini* di Stendhal, il film è interpretato dalla coppia Amedeo Nazzari-Alida Valli. Gallone amplifica i toni avventurosi e plateali della novella francese, esasperando in toni di feuilleton il già presente clima romantico della vicenda ambientata agli albori del Risorgimento.



Oltre l'amore. La passione di Vanina Vani-
ni per Pietro Missirilli è tale da farle tradi-
re la vendita carbonara cui Missirilli è affi-
liato, con lo scopo tutto femminile di stor-
nare il giovane dall'amore sempre più for-
te per la causa della libertà. Così, mentre
nel racconto di Stendhal, questa tragica e
folle azione di Vanina provoca un definiti-
vo distacco tra i due amanti, nel film di
Gallone, dopo che Missirilli ha violente-
mente scacciato Vanina, questa, parteci-
pando eroicamente a un fatto d'arme dei
Carbonari, resta ferita, si redime e ricon-
quista l'amore del protagonista.









Nelle pagine precedenti:
Il bozzetto disegnato da Gino Carlo Sensani per il gran ballo di corte.

In questa pagina:

La contessa di Castiglione (1942), regia di Flavio Calzavara. Il film è uno smagliante esempio di cinema in costume nel quale l'eleganza è puro sfoggio di esteriorità. Le sequenze che sostengono il film non sono tanto quelle inerenti ad un coraggioso episodio di strategia «spionistica» del Risorgimento, quanto quelle che mostrano la bella Castiglione (Doris Duranti) ostentare le proprie doti di seduzione, in un continuo atteggiarsi e pavoneggiarsi in tanti meravigliosi abiti per compiacere Napoleone III.

Nella pagina accanto:

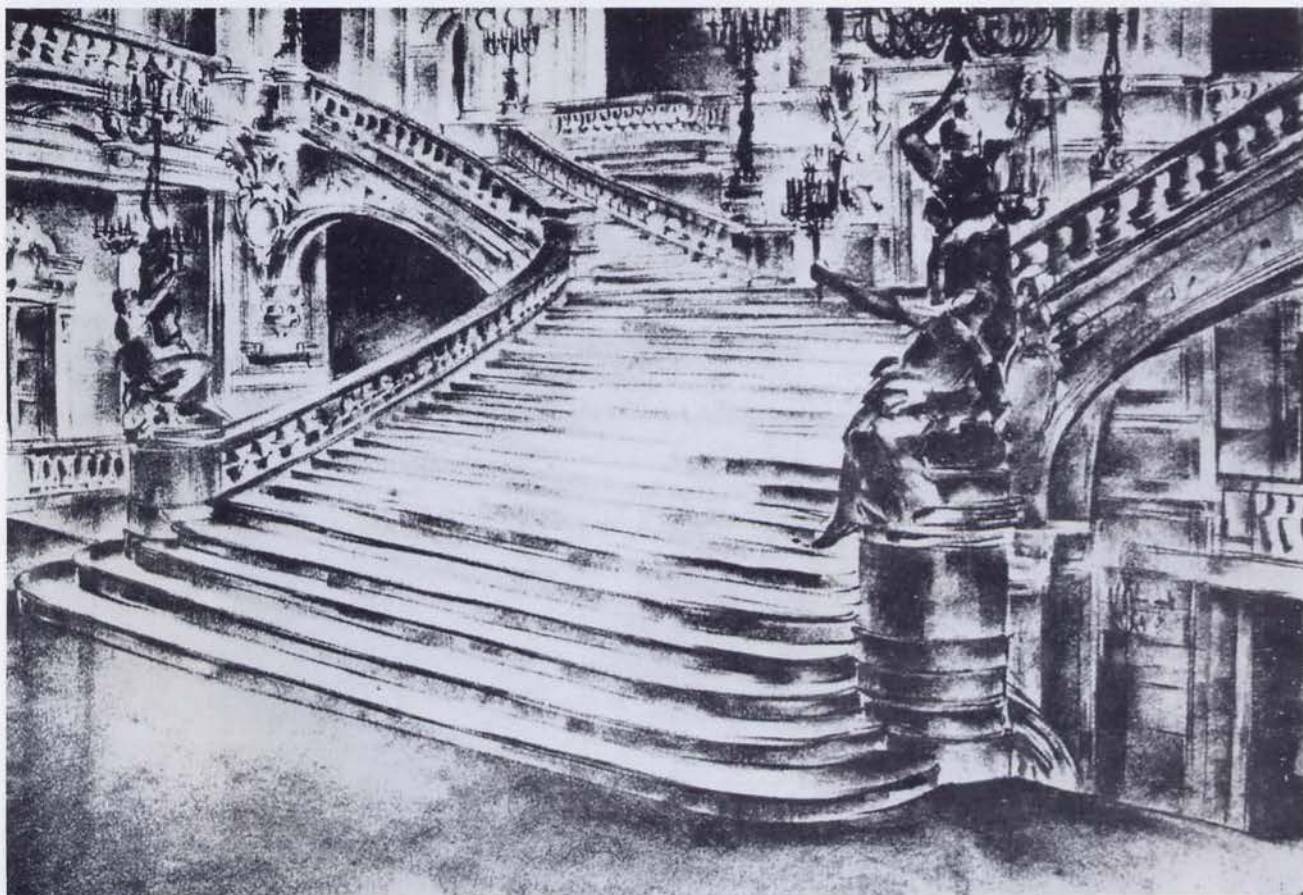
La contessa di Castiglione. Doris Duranti in un candido e vaporoso abito da sera disegnato da Gino Carlo Sensani per la sequenza del ricevimento a Compiègne. I riferimenti di Visconti per la concezione della sequenza del ballo in casa Ponteleone in *Il Gattopardo* sono evidenti.





La contessa di Castiglione.
Enzo Biliotti (Napoleone III) e Doris Duranti. (a lato)
Bozzetto di Guido Fiorini. (sotto)

Nella pagina accanto:
Un garibaldino al convento (1942), regia di Vittorio De Sica: un delizioso film sul Risorgimento visto con gli occhiali rosa. La visita del governatore (Achille Majeroni) al convento. Per la prima volta, la rievocazione storica di un episodio di vita risorgimentale viene sdrammatizzata con sottili e argute notazioni ironiche.







Un garibaldino al convento.

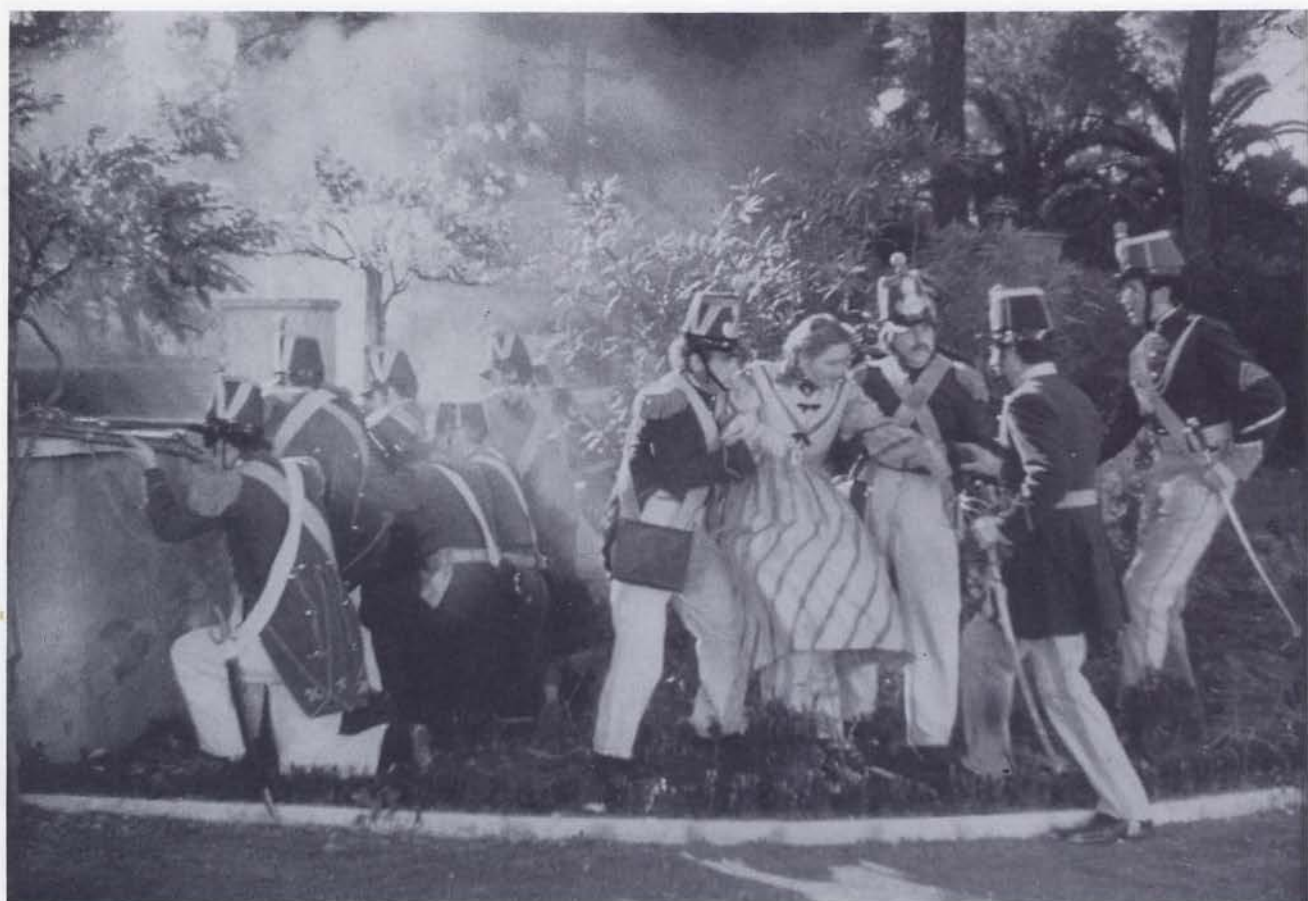
Leonardo Cortese è il protagonista di cui si innamora perdutamente Maria Mercader (Mariella Dominiani). *(sotto)*

Le suore scoprono il misfatto di Caterinetta Belleli (Carla Del Poggio), che ha aiutato il garibaldino ferito a rifugiarsi in convento. *(in basso)*

Nella pagina accanto:

Il governatore assiste alla recita fatta dalle educande in suo onore, mentre all'esterno sta per concludersi l'assedio delle truppe borboniche al casggiato dove è braccato il giovane garibaldino. *(in alto)*





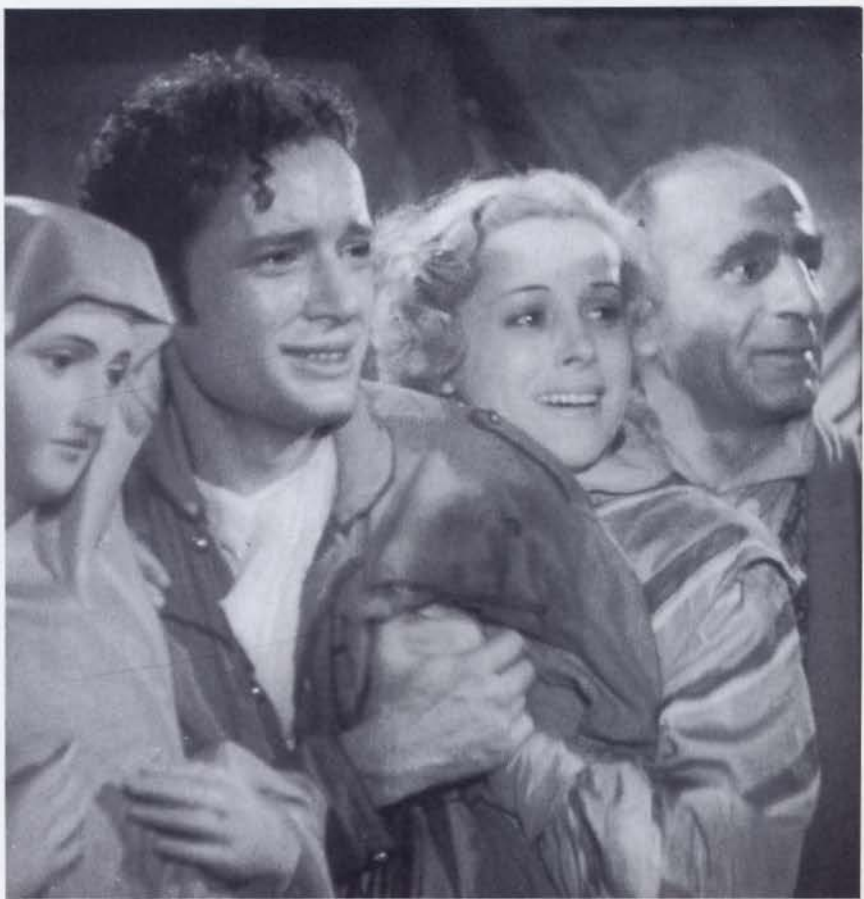


Un garibaldino al convento.

Scoperto dalle truppe borboniche, il garibaldino cadrebbe prigioniero, se Caterinetta Belleli non chiamasse in soccorso le «camicie rosse» di Nino Bixio (nella pagina accanto, in alto)

Carla Del Poggio e Vittorio De Sica, nella parte di Nino Bixio (nella pagina accanto, in basso)

«Arrivano i nostri!». Nella sua aria di famiglia, di quotidianità, di realtà vera, tangibile, il film di De Sica, è insieme a *1860* e a *Piccolo mondo antico*, una tappa fondamentale del cinema sonoro di argomento risorgimentale degli anni Trenta-Quaranta. (in questa pagina)







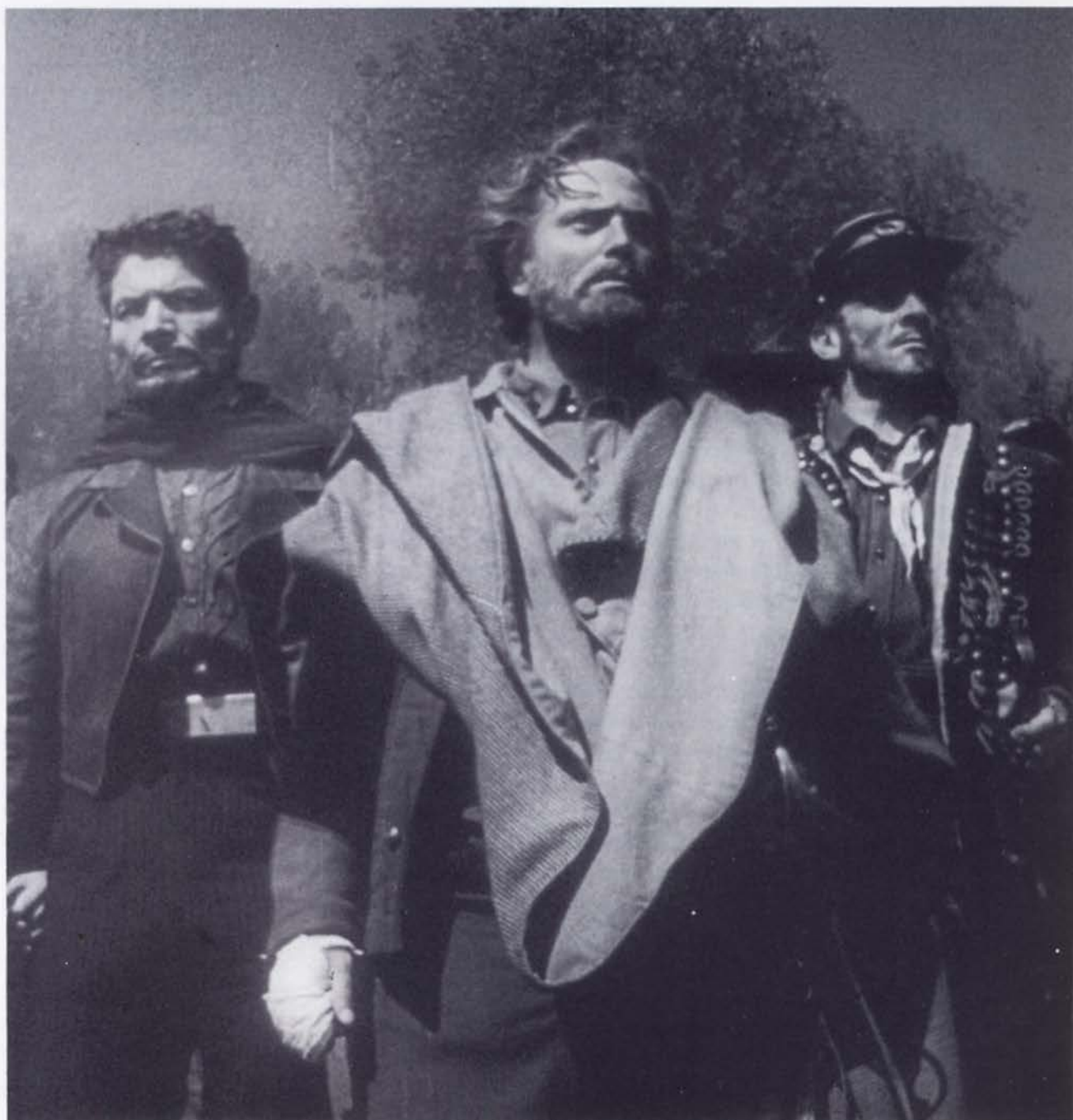
Un garibaldino al convento. La conclusione della storia d'amore e dell'episodio patriottico. Nella sequenza finale: l'anziana Caterinetta mostra la divisa del garibaldino amorevolmente disposta in una teca dall'amica che, rimasta signorina, riceve le ospiti portando al collo una medaglia con l'immagine del suo amato eroe. (nella pagina accanto)

Giacomo l'idealista (1943), regia di Alberto Lattuada. Liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Emilio De Marchi, il film è la storia di una cupa vicenda familiare, nella quale si inseriscono brevi squarci di avvenimenti risorgimentali. Marina Berti (Celestina) e Massimo Serato (Giacomo) sono i protagonisti di una vicenda a tinte forti, alla quale spetta il compito di chiudere in bellezza la variegata storia del cinema risorgimentale nei primi quindici anni di sonoro. (in questa pagina)



IV

IL RISORGIMENTO NEL CINEMA DEGLI ANNI CINQUANTA: IL TRIONFO DI UN GENERE



IL CONTE DI SANT'ELMO

1950

Regia: Guido Brignone - *Produzione:* Itala - *Origine:* Italia.

INTERPRETI

Nelly Corradi, Massimo Serato, Annamaria Ferrero, Tino Buazzelli, Carlo Croccolo, Tina Lattanzi, Luigi Pavese, Alfredo Varelli.

ROMANTICISMO

1950

Regia: Clemente Fracassi - *Soggetto:* dal dramma omonimo di Gerolamo Rovetta - *Sceneggiatura:* Renato Castellani, Carlo Musso, Fulvio Palmieri - *Fotografia:* Aldo Tonti - *Scenografia:* Gino Brosio - *Costumi:* Maria De Matteis - *Montaggio:* Mario Bonotti - *Musica:* Enzo Masetti - *Produzione:* Dino De Laurentiis-Carlo Ponti - *Origine:* Italia.

INTERPRETI

Amedeo Nazzari, Tamara Lees, Clara Calamai, Fosco Giachetti, Antonio Anaioro, Nyta Dover, Harry Feist, Fulvia Franco, Olga Vittoria Gentilli, Enrico Glori, Paul Muller, Filippo Scelzo.

LA TAVERNA DELLA LIBERTÀ

1950

Regia: Maurice Cam - *Produzione:* P. G. F. - *Origine:* Italia-Francia.

INTERPRETI

Umberto Spadaro, André Le Gail, Jacqueline Plessis, Giulio Stival, Jone Salinas, Memo Benassi, André Fouché.

Fatti e misfatti

Dopo la grande stagione del cinema neorealista, durata, per la verità, non più di tre o quattro anni, alla fine degli anni Quaranta, la produzione cinematografica italiana subisce una crisi profonda, sia come fatto industriale che come fenomeno culturale.

«Il cinema italiano», scrive Carlo Lizzani, «non solo non viene considerato utile, ma addirittura contrario agli interessi del paese, in quanto non desiste dal ritrarre gli aspetti "meno convenienti" della nostra vita quotidiana, e a mettere in luce [...] certe carenze della nostra vita pubblica e certe piaghe che "si farebbe meglio a nascondere". Mentre sulla scena della nostra vita nazionale si svolgono le grandi lotte rinnovatrici per la Repubblica e per la Costituzione, che consolidano certe conquiste minime ottenute dalle forze democratiche nel corso della guerra di Liberazione, riaffiorano e si consolidano di nuovo, al polo opposto, le grandi forze conservatrici. [...] Abbiamo visto come fosse intima e naturale esigenza di tutta la cultura italiana moderna, quella di riallacciarsi alla vita popolare e di abbandonare per sempre i lidi della retorica, della convenzione e del conformismo. Abbiamo visto il cinema essere partecipe e poi diretto protagonista della contesa che da lungo tempo nel nostro paese si svolgeva tra una vecchia e una nuova cultura. Il nuovo cinema italiano, con il suo disprezzo per le forme tradizionali e accademiche, aveva profondamente offeso tutti i sacerdoti della retorica. E così era dilagata la grande campagna di denigrazione del cinema italiano. *Paisà*, *Ladri di biciclette*, *Caccia tragica*, *La terra trema*, erano presentate addirittura come opere antinazionali, sovversive, vergognose per il nostro paese. E invece, se il cinema italiano correva un pericolo, era quello di allontanarsi di nuovo da quel panorama concreto, appena scoperto, di spostare l'asse della propria attenzione dalla realtà italiana popolare al regno delle ombre e dei falsi miti.»⁵⁸

Intorno agli anni Cinquanta, dunque, il Neorealismo va in crisi e cede il passo ad una produzione popolaresca, dialettale e macchietistica, che recupera tutti i frammenti di bozzettismo già emersi nel cinema italiano degli anni Trenta e tornati in circolo dopo l'indebolirsi di questo fenomenale filone artistico. Divismo e stracci "alla

58. Carlo Lizzani, *Il cinema italiano. 1895-1979*, op. cit., pp. 140-141.

neorealista", il recupero del romanzo d'appendice, del film storico-mitologico e della commedia umoristica sono i nuovi protagonisti dello schermo. In mezzo al riaffermarsi di generi stanchi e superati, ma che riescono ancora a catalizzare gli interessi del pubblico, fanno la loro "trionfale" ricomparsa anche le pellicole fantasiosamente e pateticamente ambientate sullo sfondo della nostra storia nazionale del XIX secolo. Si tratta di lavori "fatti in serie" che, affiancando opere di ben altra qualità ed importanza, pur sempre di argomento risorgimentale, non sono molto diverse dai peggiori film già segnalati negli anni precedenti il conflitto mondiale. Migliorano, come è ovvio, le strumentazioni di ripresa, si affinano le conoscenze tecniche, la recitazione è sempre meno carica di sotto-lineature teatrali, il doppiaggio e la sonorizzazione si fanno sempre più accettabili, le maestranze raggiungono un grado di professionalità invidiabile, ma, ciò nonostante, la tendenza alla rappresentazione di storie di facile effetto e di mero consumo rimane in gran parte inalterata. Niente di nuovo sotto il sole, quindi, specialmente per quanto riguarda i rapporti tra le macchinose vicende sentimentali e i pretestuosi squarci risorgimentali, che si vestono più dei panni di una storia romanzata che di abiti realistici.

«Un motivo ripreso frequentemente in questi anni», così Cincotti introduce all'analisi di alcuni film degli anni Cinquanta, «è quello della lotta condotta nell'Italia meridionale contro la dominazione dei Borboni, ma dà luogo ad opere di diverso livello che puntano di preferenza sugli elementi avventurosi e romanzeschi offerti da una letteratura di carattere popolare, in cui brigantaggio e patriottismo, cospirazione carbonara e intrigo amoroso s'intrecciano assiduamente, approdando a risultati di autentico carattere feuilletonesco. È il caso di un *Conte di Sant'Elmo* realizzato nel 1950 dal veterano Guido Brignone, nel quale l'eroe di cui al titolo sembra impegnare maggiore zelo nel condurre a buon fine la sua vicenda sentimentale con la figlia del Cassano, bieco ministro di polizia, e nel districarsi dai gelosi maneggi di una celebre cantante sancarlina, che non nell'attivizzare la lotta carbonara antiborbonica della quale è uno dei capi segreti; è ancora il caso di *Eran trecento...* (1952: regista Gian Paolo Callegari) in cui l'eroica e sfortunata spedizione di Carlo Pisacane è pretesto per imbastire la romanzesca vicenda di un capo brigante animato da patriottici ardori e della sua dolce fidanzata, che sarà la spigolatrice destinata a indicare a Pisacane ed ai suoi la via del combattimento; è, infine, il caso di *Il segreto delle tre punte*, diretto nel 1953 da Carlo Ludovico Bragaglia, che trattando un episodio di cospirazione borbonica, tramata da un gruppo di legittimisti siciliani, dopo l'avvenuta liberazione dell'isola da parte dei garibaldini, si lascia sfuggire le possibilità, insite nell'argomento, di inquadrare da un'angolazione nuova gli eventi che portarono all'unione delle terre meridionali al Regno d'Italia e di cogliere il senso di certe tenaci resistenze e nostalgie borboniche, per ripiegare comodamente su un intrigo sentimentale-avventuroso.»⁵⁹

ALTRI TEMPI (episodio IL TAMBU- RINO SARDO)

1951

Regia: Alessandro Blasetti - *Soggetto:* dal racconto omonimo di «Cuore» di Edmondo De Amicis - *Sceneggiatura:* Oreste Biancoli, Alessandro Blasetti, Vitaliano Brancati, Gaetano Carancini, Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza, Italo Dragosei, Brunello Rondì, Vinicio Marinucci, Augusto Mazzetti, Filippo Mercati, Turi Vasile, Giuseppe Zucca - *Fotografia:* Carlo Montuori, Gabor Pogany - *Scenografia:* Dario Cecchi, Veniero Colasanti - *Montaggio:* Mario Serandrei - *Musica:* Alessandro Cicognini - *Produzione:* Cines - *Origine:* Italia.

INTERPRETI

Vittorio Vaser, Guido Celano, Enzo Cerasico, Attilio Tosato.

ERAN TRECENTO... (LA SPIGOLATRICE DI SAPRI)

1952

Regia: Gian Paolo Callegari - *Produzione:* Itala Film-Titanus - *Origine:* Italia.

INTERPRETI

Rossano Brazzi, Franca Marzi, Myriam Bru, Peter Trent, Paola Barbara, Rossella Lanfranchi.

IL SEGRETO DELLE TRE PUNTE

1953

Regia: Carlo Ludovico Bragaglia - *Produzione:* Panaria Film - *Origine:* Italia.

INTERPRETI

Massimo Girotti, Tamara Lees, Roldano Lupi, Umberto Spadaro, Luciana Vedovelli.

59. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., p. 162.

GIUSEPPE VERDI

1953

Regia: Raffaello Matarazzo - *Soggetto:* Mario Monicelli, Leo Benvenuti, Liana Ferri, Giovanna Soria, Piero Pierotti - *Sceneggiatura:* Leo Benvenuti, Liana Ferri, Mario Monicelli, Piero Pierotti, Giovanna Soria, Raffaello Matarazzo - *Fotografia* (ferranacolor): Tino Santoni - *Scenografia:* Alberto Boccianti - *Costumi:* Dino Di Bari - *Montaggio:* Mario Serandrei - *Musica:* Giuseppe Verdi - *Produzione:* Consorzio Verdi - *Origine:* Italia - *Durata:* 121'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Pierre Cressoy (*Verdi*), Anna Maria Ferrero (*Margherita Barezzi*), Gaby André (*Giuseppina Strepponi*), Enzo Biliotti (*l'impresario Martini*), Laura Gore (*Barberina Strepponi*), Camillo Pilotto (*Antonio Barezzi*), Guido Celano (*Victor Hugo*), Emilio Cigoli (*Donizetti*), Loris Gizzi (*Rossini*), Sandro Ruffini (*l'impresario Marelli*), Aldo Bufi Landi (*Dumas figlio*), Enrico Glori (*funzionario del teatro «La Fenice»*), Mario Ferrari (*ufficiale della polizia austriaca a Milano*), Teresa Franchini (*la vecchia caldarrostaia*), Turi Pandolfini (*impiegato del banco dei pegni*), Irene Genna (*Violetta*), Mario Del Monaco (*Duca di Mantova, Otello, Alfredo*), Tito Gobbi (*Rigoletto*), Orietta Moscucci, Giampaolo Rosmino, Hady De Santis, Lucia Banti, Rosetta Pasquini, Franca Dominici, Marika Rowsky, Lola Braccini, Olga Vittoria Gentilli, Paola Rocca, Leonello Zanchi, Edoardo De Santis, Gloria Villar, Liana Del Balzo, Rita Andreana, Anna Vivaldi, Giuseppina Salvi, Gianni Agus.

60. Conversazione con Gian Paolo Callegari, in Stelio Martini, *L'uomo che uccise Pilato fra le spigolatrici di Sapri*, «Cinema (nuova serie)», n. 87, 1 giugno 1952, pp. 295-297.

Dei tre film sopracitati, *Eran trecento... (La spigolatrice di Sapri)* è quello di maggiore impegno e di un certo interesse. Gian Paolo Callegari, alla sua prima regia cinematografica, ha ideato un soggetto assai più articolato di quanto non risulti dalle indicazioni di Cincotti. In realtà, il film racconta un episodio d'amore e di rivalità, ritagliato sullo sfondo dello sbarco di Pisacane in Calabria. I personaggi principali non sono però quelli "storici"; sono invece dei contemporanei ai personaggi e ai fatti storici: una ragazza, figlia di un condannato politico, un nobile di tendenze liberali, ma fratello del generale borbonico, e Stefano, un giovane dalla doppia vita, poiché è un dipendente del nobile e al tempo stesso "bandito", cioè esponente clandestino dei patrioti. Gli episodi abbastanza intricati della pellicola si svolgono alcuni mesi prima dello sbarco di Pisacane e conducono alla cattura di Stefano e di altri congiurati. Quando costoro stanno per essere fucilati, Pisacane li salva; ma poco dopo egli stesso è sconfitto dalle forze borboniche. Si sottraggono al massacro soltanto Stefano e la ragazza; il nobile, che aveva fatto causa comune con i patrioti, muore. Nove anni dopo, i garibaldini sbarcati incontreranno nelle boscaglie della Lucania un bandito, che si aggrega a loro per aiutarli nella marcia su Napoli: è Stefano, con lo stesso fucile e la stessa fede.

La spigolatrice di Sapri è, tutto sommato, un film storico pulito, sgombrato dalle solite convenzioni, con un tono di attualità, nel quale si cerca di far vedere come potessero vivere gli abitanti di un paese lucano ai tempi del Risorgimento. In un certo senso, è un lavoro anticonvenzionale, dal dialogo scarno e privo di ampollosità: un film non sugli eroi, sui prototipi della storia, ma sui sottotipi di essa, ove si tolga a questa parola ogni significato peggiorativo. Callegari ha tentato sostanzialmente di applicare alcuni canoni neorealisti ad un film storico che, pur con scarsi risultati, resta da valorizzare almeno in merito alle intenzioni. «In un film in costume», dichiara il regista nel corso delle riprese di *La spigolatrice di Sapri*, «è regola che la gente non debba andare vestita male: anche gli straccioni devono essere "stracciati bene". E si adoperano le scarpe moderne, che costituiscono una pacchiana stonatura, o, altrimenti, le scarpe rifatte a uso antico, le quali danno un'impressione di falsità come quelle delle coriste dell'opera lirica. Infine il dialogo: nel film storico il personaggio si sente sempre a cavallo, vuol parlare bene, forbito, altisonante. Se il dialogo non è "importante", l'attore si sente menomato. Io invece sono riuscito ad ottenere che i miei personaggi vestissero male sul serio, quando ce n'era bisogno, andassero a piedi nudi, oppure indossassero le "ciocie", e infine che parlassero un linguaggio scarno e reale.»⁶⁰

Mentre Callegari si sforza di fare del suo meglio per portare qualche elemento di novità stilistica e di linguaggio nel terreno di usurati stereotipi rappresentativi di un Risorgimento ormai apparentemente consunto dalla carie della convenzione, altri registi pensano esclusivamente alla commerciabilità e al consumo, realizzando, magari, film ripescati dal repertorio delle pellicole che, a

suo tempo, hanno ottenuto ampi consensi di pubblico. È il caso di Clemente Fracassi che, nel 1950, dirige una nuova edizione di *Romanticismo*, come le precedenti, altrettanto carico di umori enfatici e di ricordi oleografici; è il caso di un nuovo *Tamburino sardo* che Blasetti rievoca nel suo zibaldone ottocentesco *Altri tempi*; è il caso, ancora, di un *Giuseppe Verdi* (1953) realizzato da Raffaello Matarazzo, di *Casa Ricordi* messo in scena con sfarzo nel 1954 da Carmine Gallone, di un *Conte Aquila* diretto due anni dopo da Guido Salvini e di una *Contessa di Castiglione* che ha solo il pregio di una regia francese, quella di George Combret.

Uggiosi, monotoni e lacrimevoli sono, infine, film come *La taverna della libertà* (1950) di Maurice Cam, *Il giglio infranto* (1956) di Giorgio W. Chili, *La trovatella di Milano* (1956) di Giorgio Capitani, storie romanzate in stilemi del peggiore racconto d'appendice, nei cui intrighi cervellotici le vicende dei Carbonari e degli affiliati alla Giovane Italia, così come gli echi delle battaglie antiaustriache, fanno da sterile copertura e si incuneano come banale pretesto spettacolare.

Il brigante di Tacca del Lupo

Nel panorama di una vasta quanto mediocre produzione di film pseudorisorgimentali, il triennio 1951-1954 offre tuttavia alcune opere che costituiscono un momento aureo per la rappresentazione di vicende connesse con gli eventi della storia italiana dell'Ottocento. Particolare rilievo va dato a *Il brigante di Tacca del Lupo*, tratto dal racconto omonimo di Riccardo Bacchelli e realizzato nel 1951 da Pietro Germi, primo film storico del dopoguerra che riesca a stabilire una precisa simbiosi tra lo sforzo della ricostruzione realistica dei fatti e la minuziosa attenzione nella cura psicologica dei personaggi. Germi controlla con sicuro mestiere e tratta con gusto e impegno — anche sul piano dello spettacolo — una vigorosa pagina di storia senza cadere nella oleografia o nel romanzo d'appendice.

«In *Il brigante di Tacca del Lupo*», così si riassumono sulle pagine del settimanale cinematografico «Hollywood» le vicende del film, «è narrata la missione di un reparto di bersaglieri inviati in un paese dell'ex regno borbonico per reprimere alcuni focolai di ribellione. Le penose condizioni economiche del Meridione al momento della conquista garibaldina e la impopolarità di certe leggi imposte dal nuovo Stato italiano avevano favorito l'alleanza tra i nuclei di sbandati dell'esercito di Franceschiello e gli insofferenti della nuova situazione. L'unione di popoli divisi per secoli dal dominio straniero comporta sempre una difficile ambientazione iniziale. I bersaglieri del film di Germi si trovano di fronte ad un pericoloso capobanda che, seguendo la tecnica di recenti fuorilegge, ricorre all'impraticabilità delle montagne per trasformare un'operazione militare in una deprimente caccia all'uomo. Il comandante delle

CASA RICORDI

1954

Regia: Carmine Gallone - *Soggetto:* Leo Benvenuti, Vittorio Nino Novarese, Age e Scarpelli, Ivo Perilli, Ennio De Concini - *Sceneggiatura:* Leo Benvenuti, Age e Scarpelli, Vittorio Nino Novarese - *Fotografia* (technicolor): Marco Scarpelli - *Scenografia:* Mario Chiari - *Costumi:* Maria De Matteis - *Montaggio:* Nicolò Lazzari.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Paolo Stoppa (*Giovanni Ricordi*), Vira Silenti (*Marietta Ricordi*), Giovanni Checchi (*Tito Ricordi bambino*), Rolando Lupi (*Domenico Barbaja*), Memmo Carotenuto (*operaio alla Scala*), Roland Alexandre (*Gioacchino Rossini*), Marta Toren (*Isabella Colbran*), Marcello Mastroianni (*Gaetano Donizetti*), Micheline Presle (*Virginia Marchi*), Renzo Giovampietro (*Tito Ricordi*), Maurice Ronet (*Vincenzo Bellini*), Nadia Gray (*Giulia Grisi*), Myriam Bru (*Luisa Lewis*), Aldo Silvani (*medico*), Fosco Giachetti (*Giuseppe Verdi*), Elisa Cegani (*Giuseppina Strepponi*), Fausto Tozzi (*Arrigo Boito*), Andrea Checchi (*Giulio Ricordi*), Gabriele Ferzetti (*Giacomo Puccini*), Daniele Delorme (*Marie*), Julien Carette (*Felix, padrone del bistrot*), Lauro Gazzolo (*impresario*), Sergio Tofano, Renato Alexander, Renato Malavasi, Georges Bréhat, Manlio Bussoni, Aldo Ronconi, Giuseppe Varni.

IL GIGLIO INFRANTO

1956

Regia: Giorgio W. Chili - *Produzione:* Colfilm - *Origine:* Italia.

INTERPRETI

Milly Vitale, Hélène Rémy, Alberto Farnese, Vittorio Duse.

LA TROVATELLA DI MILANO

1956

Regia: Giorgio Capitani - *Produzione:* Filmex - *Origine:* Italia.

INTERPRETI

Massimo Serato, Otello Toso, Franca Marzi, Luisa Boni, Rita Giannuzzi, Luigi Tosi, Franco Festucci.

IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO
1952

Regia: Pietro Germi - Soggetto: dalla novella omonima di Riccardo Bacchelli - Sceneggiatura: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Pietro Germi, Fausto Tozzi - Fotografia: Leonida Barboni - Scenografia: Carlo Egidi - Montaggio: Rolando Benedetti - Musica: Carlo Rustichelli - Produzione: Cines-Lux Film-Rovere Film - Origine: Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Amedeo Nazzari (*Capitano Giordani*), Cosetta Greco (*Zitamaría*), Saro Urzì (*Commissario Siceli*), Fausto Tozzi (*Tenente Magistrelli*), Aldo Bufi Landi (*Tenente Righi*), Vincenzo Musolino (*Carminé*), Amedeo Trilli (*Sergente Trilli*), Natale Cirino (*il sindaco*), Oscar Andriani (*il Generale*), Piero Beldi (*Sergente Jacobellis*), Paolo Reale (*il Borbone*), Alfredo Bini (*il bersagliere Ciolli*), Piero Fumelli (*il tenente medico*), Aldo Lorenzon (*il bersagliere Tonin*), Vittorio Scarabello (*il bersagliere Pinin*), Sergio Bergonzelli (*Sottotenente De Giustino*), Oreste Romoli, Renato Terra, Secondo Maronetto, Liuba Saukhanova, Ettore Jannetti, Giuseppe Carraretto.

LA CONTESSA DI CASTIGLIONE
1955

Regia: George Combret - Produzione: Taurus/Radius Productions - Origine: Italia-Francia.

INTERPRETI

Yvonne De Carlo, Georges Marchal, Lea Padovani, Rolando Lupi, Tamara Lees, Alberto Bonucci, Rossano Brazzi, Paul Meurisse.

IL CONTE AQUILA
1955

Regia: Guido Salvini - Produzione: Guido Salvini - Origine: Italia.

INTERPRETI

Valentina Cortese, Rossano Brazzi, Paolo Stoppa, Leonardo Cortese, Mario Ferrari, Elena Zareschi, Tino Buazzelli.

61. Ezio Colombo, *Il brigante di Tacca del Lupo*, «Hollywood» n. 377, 6 dicembre 1952, p. 6.

truppe, un intransigente capitano, non tiene alcun conto dei fattori psicologici. Affronta la situazione di petto e, costi quel che costi, persegue implacabilmente il suo compito. Buon per lui che nel momento più drammatico, quando la sua cocciuta inesorabilità ha ridotto a condizioni precarie le truppe, arrivano due inaspettati "jolly" a risolvere in suo favore la pericolosa partita. Un contadino, che ha avuto la moglie oltraggiata dal capo dei ribelli, si offre come guida verso l'introvabile tana del fuorilegge e un commissario di polizia, tenuto in precedenza in scarsa considerazione dal capitano, si presenta puntuale per favorire il conto definitivo con i banditi. In tal modo il film si avvia rapidamente verso la sparatoria e la carica conclusiva con l'immancabile vittoria dei "nostri".»⁶¹

Uno dei meriti più apprezzabili del film consiste nell'aver dato un aspetto narrativamente moderno ad una rievocazione (la lotta al brigantaggio e al banditismo, camuffati in pretestuosi nuclei combattenti per la restaurazione borbonica, da parte dell'esercito regolare del Regno d'Italia), fino ad allora, o ignorata o affrontata con superficialità apologetica in pellicole da dimenticare. Trovando nel mondo dell'avventura un terreno fertile per il proprio vigore espressivo, il regista ligure affronta il delicato argomento dei contrasti tra Nord e Sud, all'indomani dell'impresa garibaldina, con il filtro dei collaudati moduli contenutistici ed espressivi dei film western d'oltre oceano, sulla falsariga dei capolavori di John Ford. *Il brigante di Tacca del Lupo* funziona come un realistico "romanzo d'avventure" dove, alla perfetta funzionalità dei fatti, corrisponde una narrazione in cui ogni elemento agisce e trasmette al seguente la propria carica, fuori dagli impacci o indugi polemici, simbolici o illustrativi. Senza legarsi troppo al colore letterario, alle suggestioni didattiche e sociali del racconto di Bacchelli, Germi si è preoccupato di astoricizzare in una certa misura questi dati nella dimensione fantastica dell'avventura, ma anche in quella cruda della ricostruzione "neorealistica". In tal senso, sono da considerarsi come pagine da antologia quelle sequenze di inizio nelle quali i notabili del paese depositano la bandiera italiana ai piedi dei briganti che si avvicinano con lo scopo di fare scempio e massacro nei confronti di tutti quanti osano far loro resistenza. Così come deve essere segnalata in blocco tutta la parte centrale del film, con la marcia della colonna italiana che, nell'intento di stanare i banditi comandati da Raffa-Raffa, procede attraverso le mille ostilità dell'omertà, degli agguati, della paura, dell'isolamento e della sete, in un paesaggio infido ed insidioso, folgorato dalla luce di un sole accecante. Qui, il film si avvale di una fotografia di prim'ordine, con effetti di chiaro-scuro, nella diafana nitidezza di una luminosità diffusa, estremamente suggestivi: merito di Leonida Barboni, lo stesso operatore che già aveva lavorato accanto a Germi in *In nome della legge* e in *Il cammino della speranza*.

Il brigante di Tacca del Lupo non è, tuttavia, esente da qualche incrinatura: manca, ad esempio, di un certo mordente nello scavare il carattere dei personaggi, quasi sempre descritti in chiave di

convenzionalità aneddotica. Così è per la figura del capitano Giordani, alla quale Amedeo Nazzari conferisce una giusta durezza di recitazione, sia pure nella patina di una inflessibile scorza che impedisce qualunque slancio di umanità. Così è per il personaggio del commissario Siceli, disegnato con tratti rapidi e incisivi da un Sauro Urzi in ottima forma, ma imbrigliato in atteggiamenti da stereotipo machiavellico. Qualche caduta riguarda anche la scena della battaglia finale che, proprio dal punto di vista spettacolare, appare abbastanza modesta. Infine, l'episodio della moglie oltraggiata (è Cosetta Greco a portare con soddisfacente dignità l'unica nota femminile del film) risulta un vero e proprio espediente per spostare la vicenda sul piano dei sentimenti e per giustificare la cattura di Raffa-Raffa, anche se l'inserimento permette allo spettatore di tirare il respiro sulle tensioni drammaturgiche di un pedinamento mozzafiato.

Il ritorno dell'epopea garibaldina

Questo paragrafo avrebbe potuto avere come sottotitolo: «Due film e mezzo». Tante sono, infatti, le pellicole che, con diverso merito e sostanza, affrontano di petto i temi delle imprese garibaldine, con l'esclusione delle eroiche campagne militari del 1860: *Cavalcata di eroi* diretto nel 1949 da Mario Costa; *Camicie rosse* (Anita Garibaldi) realizzato nel 1952 da Goffredo Alessandrini e Francesco Rosi; e, infine, l'episodio *Garibaldina*, inserito nell'antologia cinematografica *Cento anni d'Amore* composta nel 1953 da Lionello De Felice.

Gian Piero Brunetta, nella sua «Storia del cinema italiano», dopo aver rilevato che si deve alla pubblicazione dell'interpretazione gramsciana il rilancio del dibattito storiografico all'interno dei film sul Risorgimento prodotti nei primissimi anni Cinquanta, scrive — molto opportunamente — che l'epopea garibaldina, per quanto ancora apparentemente disposta secondo l'ottica tranquillante dell'iconografia ottocentesca e del cinema degli anni Trenta, viene ad essere potenziata nei coefficienti spettacolari di un disegno unitario ed eroico, ma viene anche sogguardata in episodi-simbolo, dal senso concretamente drammatico di una sconfitta comune.⁶²

Cavalcata di eroi nasce con l'intento celebrativo di ricordare il centenario della nascita, delle vicissitudini e della caduta della Repubblica Romana. Per quanto il lavoro di Costa sia sostenuto da un notevole senso della regia, particolarmente efficace nelle robuste scene di battaglia, ricostruite con un crudo e impietoso realismo (dal vano tentativo di difendere le posizioni al Vascello e a Villa Spada, per chiudere alle truppe francesi del generale Oudinot l'ingresso a Roma, fino alla strage di Villa Corsini), il limite di *Cavalcata di eroi* non sta tanto nella presunzione di dare per conosciuti, nelle loro cause e nelle loro modalità, i fatti di un

CAVALCATA D'EROI 1949

Regia: Mario Costa - Produzione: Vulcania - Origine: Italia.

INTERPRETI

Cesare Danova, Carla Del Poggio, Camillo Pilotto, Otello Toso.

62. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1982.

particolare momento storico, quanto nell'agitare in maniera nebulosa miti popolari con lo scopo — perfettamente riuscito — di far presa sulla scarsa coscienza critica di un pubblico poco preparato. *Cavalcata d'eroi*, insomma, fa più confusione che chiarezza sulla contesa romana e sulla lotta tra mazziniani e garibaldini, da una parte, e papalini e francesi, dall'altra. «Non si riesce mai a capire», scrive esplicitamente Renzo Renzi, «che cosa difendessero gli uni e perché lo difendessero così accanitamente; che cosa rappresentassero gli altri, quali fossero le loro ragioni e quali motivi storici, politici legassero i papalini ai francesi. Si vede soltanto della gente che si bastona, simpatici contro antipatici, atteggiati, nei momenti migliori, secondo la fisionomia di alcune popolari stampe dell'epoca. Tutto rimane cioè nei limiti di un'infarinatura per scuole elementari, intorno ad un dramma privato assolutamente inutile perché ovvio e niente affatto rappresentativo della particolare situazione della città.»⁶³

Lo stesso Renzi, autore (insieme a Enzo Biagi e Sandro Bolchi) del soggetto e della sceneggiatura di *Camicie rosse*, chiarisce come, a suo giudizio, dovrebbe essere impostato un film sul Risorgimento e quali dovrebbero essere i canoni più consoni dello stile narrativo. Si tratta di una visione di rottura degli schemi consolidati, in nome di una rappresentazione su base documentaria e culturale, che Alessandrini ha in gran parte disatteso e che troverà riscontro solo nelle capacità di ricostruzione creativa e nell'arte della messinscena del Visconti di *Senso* e di *Il Gattopardo*.

Così, dunque, Renzi "sogna" la rappresentazione di *Camicie rosse*, prendendo le mosse dall'episodio ideato con risorse spettacolari da grande inchiesta storica:

«Caduta la Repubblica Romana (si tratta, esattamente, del seguito di *Cavalcata di eroi*), Garibaldi decide, con quattromila uomini, di attraversare l'Italia Centrale, occupata da vari eserciti stranieri, per raggiungere la Toscana e farla insorgere. La grande marcia riesce, ma la Toscana non insorge. Allora Garibaldi prende la disperata decisione di raggiungere il mare, per correre in aiuto di Venezia, che sta ormai crollando sotto il lungo assedio. Attaccato sotto San Marino, si rifugia nella Repubblica. Di notte, con pochi uomini, fugge verso Cesenatico, s'imbarca, ma si imbatte nella flotta austriaca che manda a fondo le imbarcazioni. Solo Garibaldi, con Anita e pochi altri, riesce a toccare terra, in Romagna, dove la popolazione per un mese — morta Anita — lo trafuga di casa in casa, dalla palude al bosco, alla montagna, permettendogli di toccare di nuovo il confine toscano e di lì scomparire verso l'America. «Un tema simile — naturalmente epico per l'arditezza del disegno militare di Garibaldi (che servì comunque ad un vasto giro di propaganda presso popolazioni che non lo conoscevano), la tragedia presente che preparava i grandi fatti del 1860, l'ampiezza degli spazi percorsi — potrebbe immediatamente far pensare, con quella sua aria di grande traversata, a film sul tipo di *Il fiume rosso* e *Passaggio a Nord-Ovest*. In tal caso acquisterebbe rilievo la sontuo-

63. Renzo Renzi, *Conformismo delle «patrie glorie»*, «Cinema (nuova serie)», 1 ottobre 1950, p. 168.

sità dell'avventura materiale, la sua travolgente monumentalità (prima un esercito inseguito da altri eserciti per centinaia di chilometri, tra continue defezioni, miseria, fame, paura; poi, un'intera popolazione oppressa che trova la coscienza della propria unione salvando alla spicciolata il futuro artefice della sua libertà). Ma assai più grande diventerebbe un tema simile — e per nulla meno spettacolare — se voi lo pensaste trattato alla Ejzenštejn di *Que viva Mexico!* oppure anche alla Laurence Olivier dell'*Enrico V.*⁶⁴ Renzi, evidentemente, aveva fatto un calcolo utopistico — e non privo di ottimistiche ambizioni —, pretendendo da Goffredo Alessandrini la stessa levatura artistica di Howard Hawks, King Vidor, Ejzenštejn, Olivier. Così, i primi aspetti che vengono "depennati" durante le riprese di *Camicie rosse* sono proprio quelli cui teneva in modo particolare il soggettista. Non c'è, ad esempio, la Toscana con le plebi rurali talmente retrograde da opporsi a quegli stessi soldati che venivano a preparare una loro prima libertà e con le città, invece, popolate da una borghesia consapevole che cercava la concorrenza e l'espansione libera su mercati più grandi, oltre le varie barriere doganali. Manca del tutto la rappresentazione del progresso meccanico che avanzava insieme con le nuove idee, attraverso le strade e le prime ferrovie in costruzione. Non si parla affatto dei conventi nei quali alloggiarono continuamente le truppe garibaldine, ostili ad esse e pronti a riconsacrare i luoghi che esse avevano occupato. Tanto meno si mostrano le stesse truppe garibaldine come raccolta eterogenea di italiani di ogni ceto e di stranieri romantici, ma anche di bande di briganti che, mescolando l'assassinio alla rivoluzione, tingevano di significati politici gli istinti di violenza, come era il caso degli "ammazzarelli" marchigiani.

Camicie rosse è, assai più modestamente, un prodotto di alto artigianato su un'avventura alquanto movimentata e fantasiosa, per niente sgombra da inutili complicazioni melodrammatiche, qual è quella della marcia del Generale, di Anita e dei suoi seguaci, dalla caduta della Repubblica Romana fino alla morte della protagonista nella fattoria Guiccioli presso Ravenna il 4 agosto 1849. Per quanto il film sia la fedele storia di uno degli episodi meno gloriosi (ma non per questo meno fulgidi di eroismo) dell'avventura garibaldina; per quanto la ricostruzione ambientale sia esatta fino al particolare e l'azione si svolga nei luoghi stessi che sono stati teatro della disperata marcia di Garibaldi verso la salvezza; per quanto la vicenda sia tratteggiata dalle diserzioni dei più pavidetti e dalle morti dei compagni più fedeli; restano, tuttavia, troppe concessioni ad una enfasi dei sentimenti, che fanno scendere il lavoro proprio in quelle parti che ne avrebbero dovuto costituire i punti di maggiore forza. Tutto bene, in sostanza, per quanto riguarda il controllo registico dei movimenti delle masse; meno bene quando Alessandrini intende liberare i nomi leggendari dell'Eroe dei Due Mondi e di Anna Maria Riberas de Silva da una vernice da "opera dei pupi" per farne due personaggi vivi e reali.

CAMICIE ROSSE (ANITA GARIBALDI)

1952

Regia: Goffredo Alessandrini e Francesco Rosi - Soggetto e sceneggiatura: Enzo Biagi, Renzo Renzi, Sandro Bolchi - Fotografia: Leonida Barboni, Mario Scarpelli, Marco Parapetti - Scenografia: Piero Gherardi Montori, Carlo Del Signore - Costumi: Piero Gherardi - Montaggio: Mario Serandrei - Musica: Enzo Masetti - Produzione: P. G. F. - Origine: Italia-Francia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Anna Magnani (Anita Garibaldi), Raf Vallone (Giuseppe Garibaldi), Alain Cuny (Bueno), Jacques Sernas (Gentile), Carlo Ninchi (Ciceruacchio), Enzo Cerasico (suo figlio), Gino Levrini (Andrea), M. Monosilio (Giovanni), Maria Natali (Rosa), Emma Baron (la signora Guiccioli), Carlo Duse (Bennet), Cesare Fantoni (il Generale Oudinot), Rodolfo Lodi (il Colonnello Forbes), Bruno Smith (Gustavo Mioni), Pietro Tori (Carlo Ferrari), Piero Pastore (Pietro Fadini), Luigi Esposito (l'oste), Serge Reggiani (Lantini), Michel Auclair (Torre), Luca Cortese (il signor Guiccioli), Felice Minotti (il sergente), Joop Van Hulsen (l'ufficiale austriaco), Attilio Dottesio (il garibaldino ferito), Pepino De Martino (l'aiutante di campo borbonico), Ciro Bernardi e Giulio Battiferri (i due civili all'osteria), Enzo Hassan, Arnaldo Mochetti, Renzo Borelli, Gianni Latini, Edilio Kim, Armando Annuale, Nino Javert, Franco Pesce, Attilio Torelli.

64. Renzo Renzi, *Conformismo delle «patrie glorie»*, op. cit., pp. 169-170.

CENTO ANNI D'AMORE (episodio GARIBALDINA)

1953

Regia: Lionello De Felice - *Soggetto:* da un racconto di Guido Gozzano - *Sceneggiatura:* Giorgio Prosperi, Lionello De Felice, con Leonardo Benvenuti, Oreste Biancoli, Franco Brusati, Alba De Cespedes, Giuseppe Marotta, Vittorio Nino Novarese, Guido Rocca, Fabrizio Sarazani, Vincenzo Talarico, Gino Visentini, Riccardo Redi, Serge Veber, F. Rinaudo - *Fotografia:* Aldo Tonti - *Scenografia:* Franco Lolli - *Costumi:* Vittorio Nino Novarese - *Montaggio:* Mario Serandrei - *Musica:* Nino Rota - *Produzione:* Cines - *Origine:* Italia.

INTERPRETI

Aldo Fabrizi, Irene Galter, Franco Interlenghi, Carlo Ninchi.

LA PATTUGLIA SPERDUTA

1953

Regia: Piero Nelli - *Soggetto e sceneggiatura:* Piero Nelli, Franco Cristaldi, Yvon de Begnac, Oscar Navarro - *Fotografia:* Alfieri Caneparo - *Scenografia:* Arturo Midana, Alberto Da Corte - *Montaggio:* Enzo Alfonsi - *Musica:* Goffredo Petrassi - *Produzione:* Vides Film - Diana Cinematografica - *Origine:* Italia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Sandro Isola (*capitano Salviati*), Oscar Navarro, Giuseppe Aprà (*tenente Airoldi*), Giovanni Raumer (*sergente Brofferio*), Annibale Biglioni (*soldato Barra*), Giuseppe Natta (*soldato Capai*), Giovanni Cellerini (*soldato Ronco*), Giorgio Luzzati (*volontario Valfrè*), Benito Dall'Aglio (*soldato Malan*), Filippo Posca.

Raf Vallone e Anna Magnani, infatti, nei rispettivi ruoli di Garibaldi e Anita, fanno a gara nel caricare di tinte patetiche e di finzione divistica personaggi che, sulla carta, non potevano risultare più congeniali.

Lo stesso Alessandrini aveva dichiarato, al termine dei provini per l'affidamento della parte dell'eroe (provini ai quali parteciparono, senza successo, anche Gino Cervi e Fosco Giachetti), che Vallone, per la sua interessante fotogenia — tipo maschio, rude, forte ed espressione viva del viso —, era il suo Generale ideale: un Garibaldi ancora giovane, vigoroso anche nell'avverso destino, bello nella sua fierezza eroica e silenziosa. Quanto alla Magnani, pareva una Anita perfetta. Ma i contrasti sorti durante le riprese tra Alessandrini e la sua ex moglie e i loro continui litigi circa la "visione" del personaggio («Il temperamento di Anna era realistico», ricorda Nanni Loy, aiuto regista del film, «neorealistico, spiccio, e la sua dimensione di attrice tutta nella verità, mentre Alessandrini era più nel gusto delle ricostruzioni di massa, nel sottolineamento dell'esteriorità dell'avventura»⁶⁵), con l'aggravante di una antipatia sviscerata tra Vallone e la Magnani, hanno spostato a tal punto l'ottica interpretativa da far apparire Anita come uscita da un languoroso film di Matarazzo e Garibaldi come sorto da un presepe di Piazza Navona. Venendo, infine, all'episodio *Garibaldina*, tratto da un racconto di Guido Gozzano ed inserito in *Cento anni d'Amore*, nel rilevarne l'efficacia rappresentativa delle iniziali sequenze di battaglia e la gustosa recitazione degli interpreti, sui quali primeggia Aldo Fabrizi nel ruolo di un curato che abbraccia la causa delle camicie rosse, va sottolineato che ci troviamo ancora una volta di fronte ad una storia in cui le imprese del 1867 servono come cornice ad una vicenda sentimentale. Comunque, la mano felice del regista, l'occhio attento della fotografia delicata di Aldo Tonti e le appropriate invenzioni musicali di Nino Rota fanno camminare la "novella" sul filo di una inconsueta godibilità.

La pattuglia sperduta

Vecchio regno: questo doveva essere il titolo (in realtà, alquanto infelice) di un film nuovo per tematica e moderno per concezione, realizzato da Piero Nelli nel 1953 e distribuito con il titolo più calzante di *La pattuglia sperduta*. Si tratta, a tutti gli effetti, di un' "opera prima": dal produttore Franco Cristaldi al regista, dal direttore della fotografia Alfieri Caneparo agli interpreti (con la sola esclusione di Goffredo Petrassi, che già aveva abilmente firmato le colonne sonore di *Riso Amaro* e di *Non c'è pace fra gli ulivi* di Giuseppe De Santis), tutte le maestranze del film erano al loro esordio in campo cinematografico. Eppure *La pattuglia sperduta*, prodotto e realizzato con pochi mezzi, ma con molta passione e serietà, è un lavoro notevole che, affrontando con coraggio anticonformista un' inconsueta pagina risorgimentale, si colloca fra i maggiori fermenti culturali del cinema dei primi anni Cinquanta.

65. Conversazione con Nanni Loy, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano 1979, p. 258.

La vicenda si iscrive in un'ampia cornice storica, appena accennata (e in maniera non troppo comprensibile) nella sequenza iniziale. Nel marzo del 1849 il Piemonte denuncia l'armistizio di Salasco e scende nuovamente in campo, guidato da Carlo Alberto, contro gli austriaci di Radetzky. Le truppe piemontesi della divisione lombarda comandata dal generale Ramorino (poi fucilato) permettono il passaggio del Ticino al nemico, il quale in tal modo può invadere gli Stati sardi, sconvolgendo i piani strategici del comandante supremo piemontese, il polacco Chrzanowsky. La battaglia decisiva, a Novara, è una tragica disfatta per Carlo Alberto, che abdica e parte per l'esilio, lasciando al giovane figlio Vittorio Emanuele II il duro compito della stipulazione dell'armistizio di Vignale e della continuazione della lotta sul terreno politico. È all'interno di questi intricati avvenimenti che si muove il dramma di una pattuglia di fanteria dell'esercito sardo-piemontese, comandata dal capitano Salviati, in servizio di avanscoperta lungo le rive del Ticino. I casi della guerra vogliono che la semplice operazione militare si trasformi in una drammatica marcia in mezzo alle truppe austriache che hanno invaso la risaia piemontese. Durante questa marcia la pattuglia si assottiglia sempre più. Alla fine, degli otto componenti, che in quei giorni sono i soli a portare la divisa italiana nella campagna invasa dalle truppe di Radetzky, non ne rimangono che quattro. L'eco lugubre della battaglia guida i superstiti sul campo di Novara, tra i mucchi di cadaveri e le macerie fumanti. Al tramonto del 23 marzo 1849, vivi o morti come i combattenti della disfatta, i componenti della pattuglia hanno acquistato la consapevolezza di essere diventati il simbolo di quella coscienza nazionale che, al di là della sconfitta di Novara, ha fatto dell'Italia una nazione moderna.

Lo stesso Piero Nelli, alla vigilia delle riprese di *La pattuglia sperduta*, anticipa i modi e le vie narrative che seguirà per rappresentare un Risorgimento (più ampiamente, un Ottocento italiano) antiretorico e antibozzettistico, individuando la chiave in un'interpretazione drammaticamente intensa dei fatti storici raccontati come vita degli uomini. L'idea base del film risiede nel felice e costante contrappunto tra la cronaca dell'invasione austriaca come momento documentaristico e la marcia della pattuglia come momento psicologico. «Per quanto riguarda i personaggi», dichiara il regista, «li abbiamo scelti, come si suol dire, "dal vero", da un vero che ieri, nel 1849, li avrebbe fatti essere i possibili componenti di una pattuglia dell'esercito sardo-piemontese. Di loro, infatti, non si vuole fare degli attori, cercando di forzare il loro modo di essere, di esprimersi e di muoversi, sino a portarlo a quello di una recitazione da attori. Come sono nella loro vita, così sono nella vita del film, cosicché all'infuori della necessaria preoccupazione tecnica del movimento obbligato e dello sguardo grammaticalmente giusto tutto è lasciato a loro stessi.

«Questa impostazione di recitazione, ovviamente, non è staccata da una più vasta impostazione stilistica che trascura di creare l'effetto

drammatico sequenza per sequenza, attraverso fatti e avvenimenti sensazionali, ma si affida, piuttosto, a un effetto generale che dovrebbe dare del Risorgimento un'idea drammatica, avventurosa, mossa da personaggi vivi, narrativamente moderni.»⁶⁶

Dal punto di vista storico, dunque, l'impegno del film è notevole e supera di gran lunga (proprio per l'assenza di preconetti, di squarci agiografici e lirici, di tesi) le decine di film precedenti sulla glorificazione garibaldina, sabauda e mazziniana.

«La pattuglia di fanteria», si legge in una recensione assai acuta di Guido Bezzola, «è tra le più scalciate che si siano mai viste (anche troppo), con gli zaini male affardellati, le divise male indossate, nessun portamento militare tranne che nel sergente. Si ha l'impressione di un reparto raccogliaccio e poco istruito, ed il capitano piccolo brutto e taciturno non è certo fatto per entusiasmare i suoi uomini. [...] Per contro, con molta finezza, gli austriaci sono sempre presentati come gagliardi soldati di un esercito d'invasione e di rapina, e la loro comparsa sullo schermo è costantemente accompagnata dai ritmi marziali di canti di guerra nonché dai ripetuti comandi militari: si capisce subito da che parte sta la forza effettiva, anche se di contro sta una potenza ideale ben maggiore, quindi destinata presto o tardi a trionfare. Si è tentato insomma, ne *La pattuglia sperduta*, di vedere la storia come essa fu, interpretando l'esercito austriaco secondo il suo reale valore, e non mostrandolo, come si usava, quale una ridicola accolta di soldati di Franceschiello. Contemporaneamente, è avvertibile un tentativo di impostazione sociale del tema, nel presentare un gruppo di italiani di diverse regioni e differenti mestieri e classi sociali, uniti per un seguito di circostanze in una lotta di cui molti non capiscono bene la ragione. [...] Anche cinematograficamente le mete erano chiare: fare dell'antiretorica a tutti i costi, creare in ogni modo il clima di tensione e di gravezza attraverso il continuo, opprimente incubo del fango, della nebbia, della risaia, della solitudine apparente ma sempre incrinata dalla coscienza della presenza del nemico, in qualche punto dell'orizzonte caliginoso.»⁶⁷

A voler esaminare questo film con molto rigore, qualche lacuna emerge dal fatto che a Nelli sfugge talvolta di mano il controllo della recitazione degli interpreti non professionisti, probabilmente per mancanza di esperienza registica, «così da dare un'impressione generale di filodrammaticità, che altera continuamente il senso delle scene e delle battute, conferendo loro una vaga aura di falso, di voluto, di non spontaneo».⁶⁸ *La pattuglia sperduta* resta comunque insieme a *Senso* una delle più valide opere cinematografiche di argomento risorgimentale della produzione italiana degli anni Cinquanta.

66. Piero Nelli, *Per la mia prima regia ho scelto il «Vecchio regno»*, «Cinema Nuovo», n. 8, 1 aprile 1953.

67. Guido Bezzola, *La pattuglia sperduta*, «Ferrania», ottobre 1954. L'articolo è interamente riprodotto nel volume *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, II, a cura di Adriano Aprà, Quaderno di documentazione della XIV Mostra internazionale del nuovo cinema, n. 74 bis, Pesaro 1978, pp. 426-428.

68. Guido Bezzola, *La pattuglia sperduta*, op. cit.





In apertura di capitolo:

Camicie rosse (Anita Garibaldi) (1952), regia di Goffredo Alessandrini e Francesco Rosi.

Cavalcata d'eroi (1949), regia di Mario Costa. Il film nasce con l'intento celebrativo di ricordare il centenario della nascita, delle vicissitudini e della caduta della Repubblica Romana.

Mario Costa si dimostra particolarmente efficace nell'impostazione delle scene di battaglia, ricostruite con crudo e impietoso realismo. (pag. 137)

Nella pagina accanto:

Locandina di *Il conte di Sant'Elmo* (1950), regia di Guido Brignone. (in alto)

Romanticismo (1950), regia di Clemente Fracassi. Nella foto, Fosco Giachetti e Amedeo Nazzari. (in basso)

Amedeo Nazzari e Tamara Lees sono i protagonisti di una vicenda che, tratta dal dramma di Gerolamo Rovetta, pur nello sfondo del Risorgimento, ha tutte le caratteristiche di un romanzo d'appendice.

Questa edizione di *Romanticismo*, tuttavia, è la migliore tra le numerose versioni trasposte in film muti e durante il periodo sonoro degli anni Trenta. (sotto)





Altri tempi (episodio *Il tamburino sardo*) (1951), regia di Alessandro Blasetti. Il sacrificio del piccolo eroe, nelle immagini finali di un episodio rappresentato con gusto ed accuratezza, sia per la precisa ricostruzione del clima storico, sia per le inquadrature composte in ogni elemento con equilibrata armonia figurativa, sia — infine — per la caratterizzazione dei protagonisti, drammaticamente intensi quanto psicologicamente esemplari. (a lato)

L'assedio degli austriaci al cascinale difeso dai piemontesi. (sotto)

Nelle due pagine seguenti:

Il tamburino sardo. L'ufficiale e il sergente piemontesi, scampati alla morte per l'eroismo del tamburino, commossi di fronte alla tragica menomazione del ragazzo, si apprestano a tributargli gli onori militari.

Copertina del settimanale «Cine illustrato», 18 marzo 1951. Anna Magnani e Raf Vallone, interpreti di *Camicie rosse*.





ANNO VII

N. 11 • 18 MARZO 1951

Cine illustrato

16 PAGINE • 30 LIRE •



ANNA MAGNANI

e Raf Vallone nel
film "Camice
Rosso" (D. G. F.)





Camicie rosse.

Anita (Anna Magnani) sul letto di morte. È da questa immagine iniziale che scatta il ricordo, da parte di Garibaldi (Raf Vallone), degli avvenimenti che, dalla caduta della Repubblica Romana, conducono alla morte del protagonista nella fattoria Guiccioli presso Ravenna il 4 agosto 1949. (sopra)

La strenua difesa della Repubblica Romana. (a lato)





Camicie rosse. Dalla sceneggiatura originale: «Garibaldi (fuori campo): già alle porte di Roma avevo visto crollare quelle speranze di Risorgimento patrio che mi fecero palpitare nel folto delle foreste americane e nelle tempeste degli oceani e mi guidarono al compimento dei miei doveri verso i popoli oppressi e sofferenti. Lungo le diciotto miglia di mura che circondano la Capitale, contro l'esercito francese agguerrito, assai superiore in numero, meglio organizzato con immensi mezzi, i nostri giovani militi avevano combattuto molto onorevolmente. Il terreno era stato difeso palmo a palmo in ogni posizione e non vi era stato un solo esempio di fuga davanti a sì formidabile nemico».

Nella pagina accanto:

Camicie rosse. Garibaldi davanti all'Assemblea Costituente. (in alto)

Un trombettiere suona la ritirata. (in basso)







Camicie rosse.

Il generale Oudinot (Cesare Fantoni), a colloquio con gli alti comandi francesi, fa il punto sulla situazione, convinto che per Garibaldi e i suoi uomini sia ormai giunta l'ora della capitolazione. (*sopra*)

Gentile (Jacques Sernas), Garibaldi e Bueno (Alain Cuny) si apprestano ad abbandonare Roma. (*a lato*)

Camicie rosse. Anita si unisce a Garibaldi. Dalla sceneggiatura: «Anita: Vengo con te, Giuseppe. Qualunque posto è buono per far nascere i figli e i nostri non hanno paura dei disagi per venire al mondo. Non temere. Non posso vivere senza di te. Non ce la faccio a starti lontano. Vengo con te. Non posso impazzire la notte a pensare dove sei, cosa fai, se t'hanno preso. Vengo con te».

non insorge. Allora Garibaldi prende la disperata decisione di raggiungere il mare, per correre in aiuto di Venezia, che sta ormai crollando sotto il lungo assedio.

Garibaldi e Anita braccati e in fuga attraverso le paludi della Romagna.

Nelle due pagine seguenti:

Camicie rosse. Attraverso l'Italia centrale. La grande marcia riesce, ma la Toscana









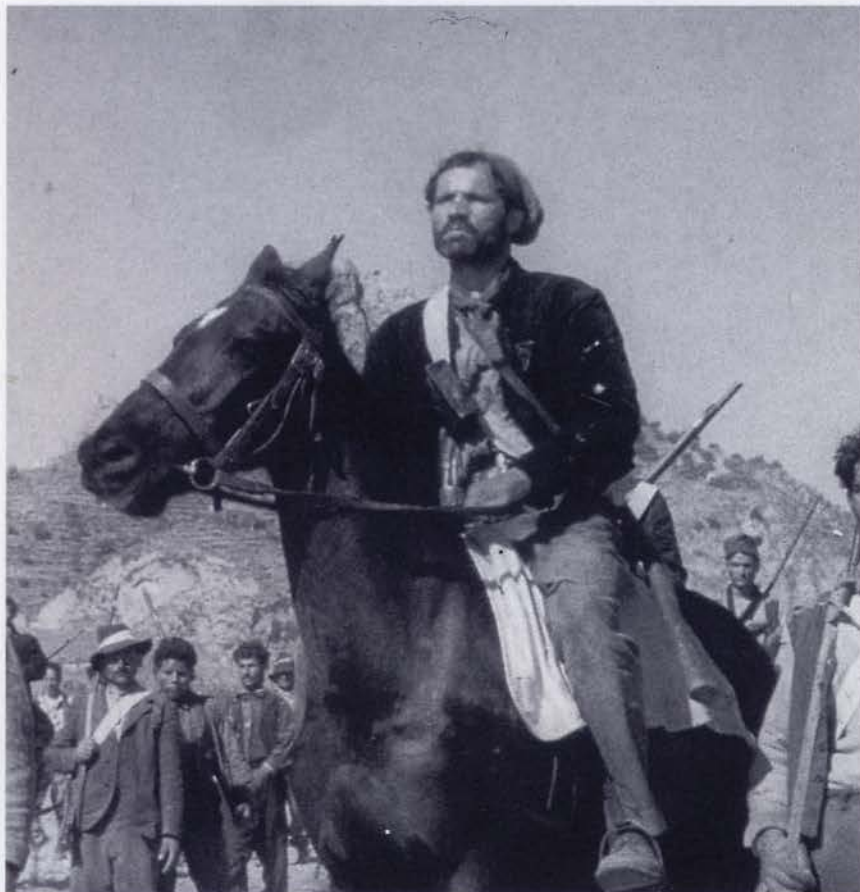
Fausto Tozzi, ex aiuto regista e sceneggiatore passato alla recitazione, e Amerigo Nazzari sono, assieme a Cosetta Greco, i protagonisti di "Il Brigante di Turca di Lupo" (Fratelli d'Italia) della Produzione associata Cine-Lux-Rovaro. (Distr. Lux Film)

Il brigante di Tacca del Lupo.

Raffa-Raffa impone la restaurazione borbonica in un paesino del Meridione. (a lato)

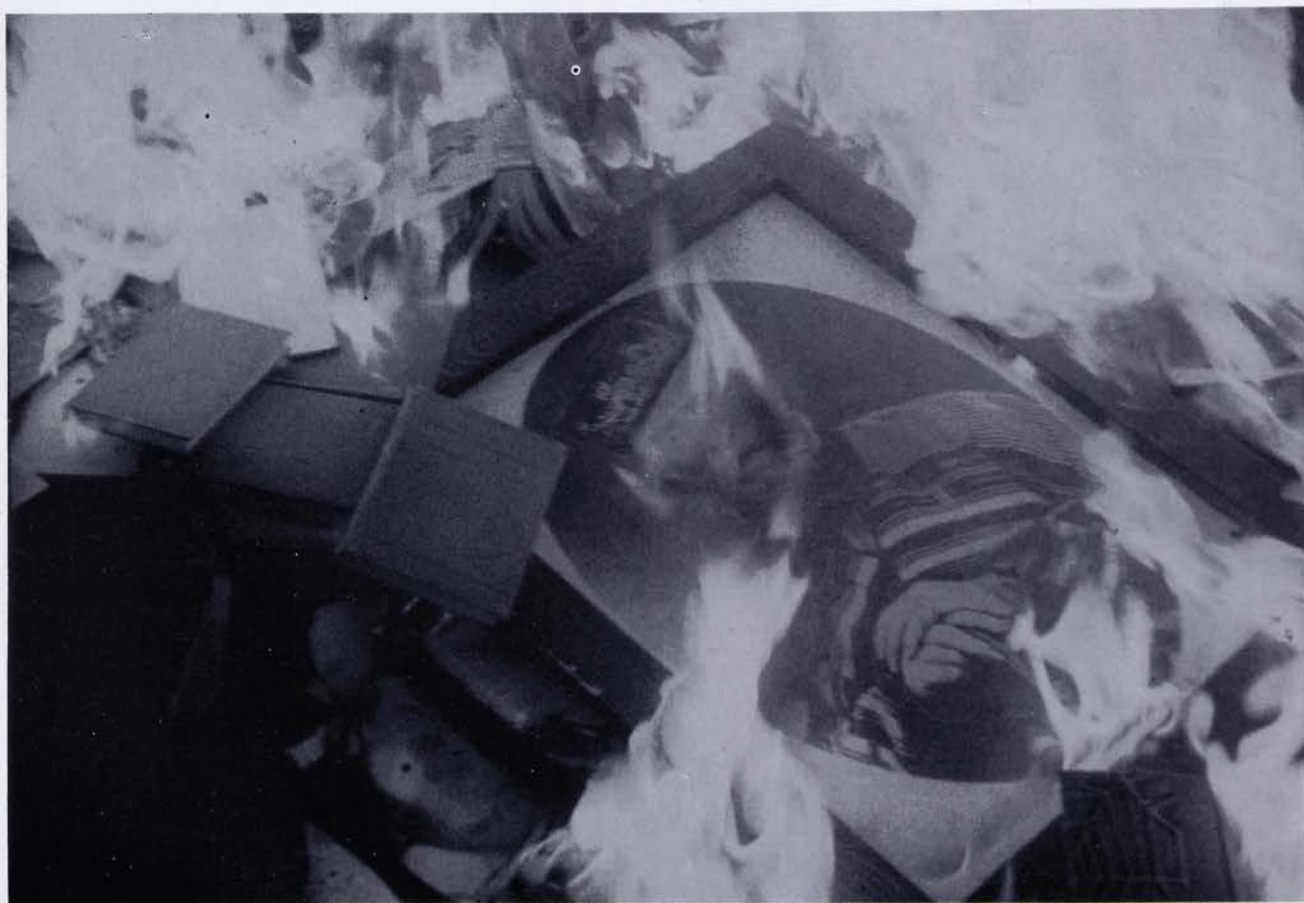
I notabili del paesino del Sud tentano di impedire l'ingresso dei briganti, ma poi depositano la bandiera italiana ai loro piedi. (sotto)

Copertina del settimanale «Cine illustrato». Fausto Tozzi e Amedeo Nazzari sono i protagonisti di *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952), regia di Pietro Germi. (nella pagina accanto)





Il brigante di Tacca del Lupo. Raffa-Raffa si abbandona al saccheggio del paese e non riconosce il potere di Garibaldi e di Vittorio Emanuele II. Le penose condizioni economiche del Meridione al momento della conquista garibaldina e la impopolarità di certe leggi imposte dal nuovo Stato italiano avevano favorito l'alleanza tra i nuclei di sbandati dell'esercito di Franceschiello e gli insofferenti della nuova situazione.





Il brigante di Tacca del Lupo. Al capitano Giordani (Amedeo Nazzari) viene affidato il compito di reprimere la ribellione. Dalla sceneggiatura originale: «Il Generale: Questa è Melfi. Ieri è giunta notizia che il paese è stato rioccupato dalla compagnia di cui Lei deve riassumere il comando. Per tre giorni i briganti sono rimasti padroni della situazione. Hanno saccheggiato, hanno ucciso, incendiato e, ciò nonostante, pare che le autorità del posto li abbiano accolti addirittura come liberatori».





Nella pagina accanto:

Il brigante di Tacca del Lupo. Il capitano Giordani assume il comando della compagnia dei bersaglieri di Melfi, deciso a sgominare i briganti rifugiatisi tra le montagne. (in alto)

Zitamaria (Cosetta Greco), oltraggiata da Raffa-Raffa, di fronte ai bersaglieri del capitano Giordani. (in basso)

Zitamaria è decisa a farsi giustizia da sola. Senza legarsi troppo al colore letterario, alle suggestioni didattiche e sociali del racconto di Bacchelli, Germi si è preoccupato di astoricizzare in una certa misura questi dati nella dimensione fantastica dell'avventura, ma anche in quella cruda della ricostruzione «neorealistica».







Il brigante di Tacca del Lupo.

La marcia della colonna italiana che, nell'intento di stanare i banditi comandati da Raffa-Raffa, procede attraverso le mille ostilità dell'omertà, degli agguati, della paura, dell'isolamento e della sete, in un paesaggio infido e insidioso, folgorato dalla luce di un sole accecante.

Nella pagina accanto:

Al seguito del capitano Giordani, si fa il punto sulla situazione: Raffa-Raffa è introvabile. (in alto)

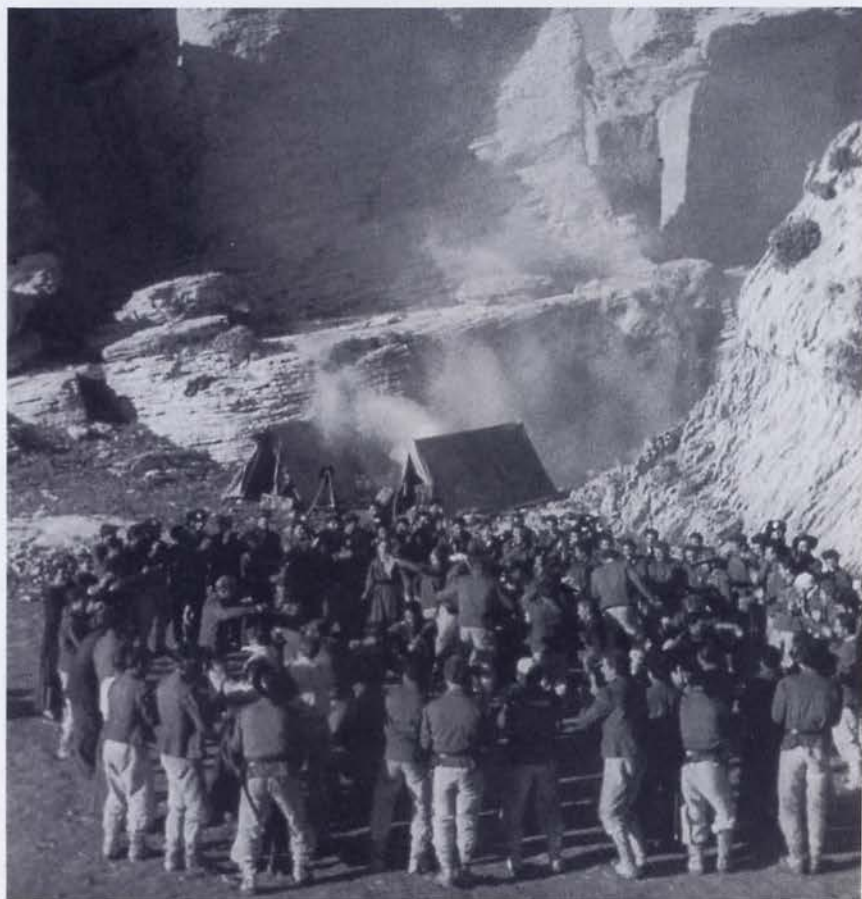
Saro Urzì è il commissario Siceli, della Questura di Foggia: un uomo abile, pratico del posto. Ex-funzionario della polizia borbonica, Siceli affianca il capitano Giordani nella ricerca dei briganti. (in basso)





Il brigante di Tacca del Lupo. Il film si avvale di una fotografia di prim'ordine, con effetti di chiaro-scuro, nella diafana nitidezza di una luminosità diffusa, estremamente suggestivi.





Il brigante di Tacca del Lupo. Lo scontro finale. Dal punto di vista spettacolare, questa sequenza è tra le meno risolte del film.

Il brigante di Tacca del Lupo. Carmine (Vincenzo Musolino), marito di Zitamaria, offertosi come guida verso l'introvabile tana di Raffa-Raffa, fa giustizia dell'oltraggio subito dalla moglie.



Eran trecento ... (La spigolatrice di Sapri)
(1952), regia di Gian Paolo Callegari: un
film storico nel quale si cerca di far vedere
come potessero vivere gli abitanti di un
paese lucano ai tempi del Risorgimento.





La pattuglia sperduta (1953), regia di Piero Nelli. Con molta finezza, gli austriaci sono presentati come gagliardi soldati di un esercito d'invasione e di rapina, e la loro comparsa sullo schermo è costantemente accompagnata dai ritmi marziali di canti di guerra nonché dai ripetuti comandi militari: si capisce subito da che parte sta la forza effettiva, anche se di contro sta una potenza ideale ben maggiore, quindi destinata presto o tardi a trionfare.

Dal punto di vista storico, l'impegno del film è notevole e supera di gran lunga (proprio per l'assenza di preconcetti, di squarci agiografici e lirici, di tesi) le decine di pellicole precedenti sulla glorificazione garibaldina, sabauda e mazziniana.

Giuseppe Verdi (1953), regia di Raffaello Matarazzo. (sotto)



IL RISORGIMENTO
SECONDO VISCONTI E ROSSELLINI



SENSO

1954

Regia: Luchino Visconti - *Soggetto:* dalla novella omonima di Camillo Boito - *Sceneggiatura:* Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi - *Collaborazione ai dialoghi:* Tennessee Williams, Paul Bowles - *Fotografia* (technicolor): G. R. Aldo, Robert Krasker - *Scenografia:* Ottavio Scotti - *Arredamento:* Gino Brosio - *Costumi:* Marcel Escoffier e Piero Tosi - *Montaggio:* Mario Serandrei - *Musica:* brani dalla «Sinfonia n. 7 in mi maggiore» di Anton Bruckner, arrangiati da Nino Rota - *Produzione:* Lux Film - *Origine:* Italia

INTERPRETI E PERSONAGGI

Alida Valli (*contessa Livia Serpieri*), Farley Granger (*Franz Mahler*), Massimo Girotti (*marchese Roberto Ussoni*), Rina Morelli (*Laura, la cameriera*), Heinz Moog (*conte Serpieri*), Marcella Mariani (*prostituta*), Christian Marquand (*un ufficiale*), Sergio Fantoni (*Luca*), Tino Bianchi (*Meucci*), Ernest Nadherny (*il comandante a Verona*), Tonio Selwart (*il colonnello*), Mariana Leibl (*la moglie del Generale austriaco*), Cristoforo De Hartungen (*il comandante a Venezia*), Goliarda Sapienza (*l'ostessa*).

69. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, dal 1945 agli anni ottanta*, op. cit., pp. 399-400.

70. Cfr.: Luciano De Giusti, *I film di Luchino Visconti*, Gremese editore, Roma 1985. Per quanto riguarda *Senso*, si rimanda alle pagine 61-67.

Senso e Il Gattopardo

Senso, realizzato da Luchino Visconti nel 1954, si pone al vertice delle esperienze risorgimentali del cinema italiano.

«Su *Senso*», scrive Gian Piero Brunetta, «esiste una letteratura critica enorme: il film è divenuto quasi un passaggio obbligato, un momento di verifica per più generazioni di critici, almeno fino ai primi anni settanta. Dalla interpretazione di Aristarco all'analisi di Bazin, alle successive letture di Baldelli e al suo partito preso di capovolgere le posizioni critiche anteriori, fino alle voci più recenti di Miccichè, o Ferrero, o Nowell-Smith e Di Giammatteo, molto lontane dal fuoco delle battaglie e polemiche degli anni cinquanta, il discorso procede per accumulazioni e antitesi.

I piani interpretativi del film restano molti, anche se sembrano prevalere quelli d'ordine tematico: dalla lettura del Risorgimento in chiave gramsciana, con l'assenza di partecipazione del mondo contadino e popolare alla lotta, alla struttura melodrammatica, dalla traduzione e libera trascrizione cinematografica della novella di Boito, alla costruzione a tutto tondo dei personaggi, ai problemi del colore e del rapporto con la tradizione pittorica ottocentesca (i macchiaioli in particolare). E, oltre a questo, la prima vera reimmersione cinematografica del regista nel suo mondo culturale e sociale, il suo primo collocarsi al livello della sua cultura più autentica. L'anima populista, a cui pure Visconti aveva dato ascolto, tace per lasciar posto alla rappresentazione di un mondo nei confronti del quale egli prova, nello stesso tempo, un doppio sentimento-movimento di attrazione e repulsione.»⁶⁹

Non è qui il caso di addentrarci nelle ingarbugliate maglie degli studi su un film per il quale sono stati profusi fiumi di inchiostro in singole recensioni, in corposi saggi, in interi volumi. È, forse, più logico fermare l'attenzione su qualche dato fondamentale, piuttosto che dilungarci su un'ulteriore interpretazione critica. Prendiamo gentilmente a prestito la sintesi dell'argomento di *Senso*, così come è articolata nel volume di Luciano De Giusti⁷⁰.

Nel corso di una rappresentazione del «Trovatore» alla Fenice di Venezia, nella tarda primavera del 1866, i patrioti italiani lanciano sulla platea una pioggia di volantini tricolori inneggiando a La

Marmora e all'Italia unita. Il marchese Roberto Ussoni sfida a duello il tenente austriaco Franz Mahler che ha irriso la manifestazione di patriottismo. La contessa Livia Serpieri, fervente liberale sposata ad un filoaustriaco, temendo per la sorte del cugino Ussoni al quale è legata nella causa irredentista, insiste per conoscere il tenente Mahler e cerca di convincerlo a rifiutare il duello; sfida che comunque non avrà luogo perché, all'uscita del teatro, Ussoni viene arrestato con altri sovversivi e mandato in esilio.

Corteggiata da Franz in una lunga passeggiata notturna, Livia se ne innamora perdutamente e diviene la sua amante. Ma Franz, interessato solo a sfruttare le ricchezze della donna, un giorno comincia a mancare ai loro incontri che avvenivano, di nascosto dal marito, in una camera d'affitto. Livia lo cerca invano, disperatamente, per tutta la città. A guerra imminente, prima della partenza dei Serpieri per la residenza di Aldeno, ritorna Ussoni che affida a Livia il denaro raccolto tra la popolazione per sovvenzionare i cospiratori. Nella villa di Aldeno ricompare inatteso il tenente che convince la donna a comprargli l'incolumità: con i denari destinati all'insurrezione che Livia gli consegna, Franz corrompe un medico che lo dichiara inabile alla guerra. Mentre infuria la battaglia, Franz, rifugiato a Verona, passa i suoi giorni nell'incuria. Livia lo raggiunge e lo sorprende con un'altra donna. Nel confronto-confessione ora Franz le si rivela per ciò che è: un inetto che vive barando al gioco e facendosi pagare dalle donne. Livia, che per lui ha tradito la causa rivoluzionaria, lo denuncia per diserzione al comando austriaco che provvede a fucilarlo. Delusa e disperata vaga urlando il suo nome nella notte per le vie semideserte della città. *Senso*, dopo le significative esperienze teatrali di Visconti a cavallo degli anni Cinquanta, è strutturato come un melodramma, così come è indicato assai chiaramente dall'inizio del film: una rappresentazione d'opera ("Il Trovatore") che supera la ribalta e si dilata nella vita. Come è noto, nella sceneggiatura iniziale si prevedeva un attacco ben diverso, con l'arrivo delle truppe italiane a Verona che, in un ospedale, scoprivano una folle: la contessa Serpieri in un totale stato confusionario e di amnesia. Ma, all'inizio delle riprese, Visconti ha optato per la ricerca dello stesso clima del melodramma italiano. Originariamente, inoltre, la battaglia di Custoza aveva molto più peso, al punto che il film doveva intitolarsi proprio *Custoza*. Insomma, l'intenzione di Visconti era quella di tracciare un quadro d'insieme della storia italiana, di raccontare i risvolti di una guerra sbagliata e disastrosa fatta da una sola classe; unicamente sullo sfondo avrebbe dovuto stagliarsi la storia della vicenda personale della contessa Serpieri e del tenente austriaco. Persino il finale era completamente diverso, in base ad una sequenza effettivamente girata, il cui negativo è stato bruciato. Non si concludeva con la fucilazione del protagonista, ma si vedeva Livia passare come una pazza per le vie di Verona, tra gruppi di soldati austriaci: tra questi, un soldato sedicenne, ubriaco fradicio, appoggiato contro un muro, cantava un inno di vittoria, per poi interrompersi bruscamente e piangere a dirotto, gridando: "Viva l'Austria!".

Senso, che, dunque, doveva chiamarsi *Custoza* e finire con l'urlo «Viva l'Austria!», era sostanzialmente centrato sul viaggio di Livia per raggiungere Franz attraverso la guerra: una pagina fondamentale, che è rimasta nel film, per quanto ridotta all'essenziale. Così, l'ago della bilancia della narrazione si è spostato molto sul piano della vicenda passionale ambientata all'epoca della terza guerra d'indipendenza. In questo romanzo cinematografico — secondo quanto ha scritto Gianni Rondolino — «il decadimento fisico e morale di un mondo corrotto, rappresentato da Mahler, e il risorgimento umano e ideale di una società per troppo tempo sottomessa, rappresentato dal conte Ussoni e dai patrioti, trovano nel personaggio di Livia Serpieri il punto di confluenza e la loro espressione più efficace. Nelle contraddizioni sue e nel suo ambiguo comportamento c'è il dramma di una società in crisi, che Visconti mette violentemente in luce. Il suo stile narrativo, dal taglio "classico" e dal periodare ampio, si dipana in una serie di episodi splendidamente realizzati, dove la cura dell'ambientazione, il sapiente uso del colore e la forte caratterizzazione dei personaggi contribuiscono a tracciare un quadro smagliante, ma per nulla superficiale, di un periodo storico visto con occhi moderni e disincantati.»⁷¹

Con questo suo primo film storico, con questa vicenda d'amore fra due giovani stranieri e nemici, Visconti non abbandona mai le linee del realismo cinematografico seguite fino da *Ossessione*. È lui stesso a fornirci la chiave di lettura in questa dichiarazione: «C'è un tono di eccezionalità in questa storia che è un riflesso dei grossi movimenti politici e sociali che nei tempi della battaglia di Custoza vengono a maturazione; e, nella risoluzione dell'avventura d'amore, c'è una allusione evidente al crepuscolo di un periodo travagliatissimo della storia d'Italia. Il tenente austriaco Franz Mahler e la contessa veneziana Livia Serpieri, adulteri e traditori, sono figure di un mondo in decadenza. Lui è un cinico crudele, interiormente disfatto, che tenta di attaccarsi alla vita in tutti i modi, al di là di ogni scrupolo; lei è una romantica ma senza solida consistenza morale, o così si illude che sia. Quando ha la sensazione che Franz ha sfruttato il suo amore e la sua posizione sociale, per dare sfogo alla sua bestialità, Livia si attegnerà a giustiziera, ma in realtà compirà una vendetta suggeritale dall'amor proprio ferito. Nella tematica dei miei film, *Senso* si riallaccia quindi in un certo modo a *Ossessione*. Anche questa è la vicenda di due esseri in un ambiente su cui incombe la tragedia. In *Ossessione* l'amore dei due protagonisti portava direttamente al delitto, che era la soluzione fatale di un conflitto di interessi e di un urto di caratteri; qui è la disfatta militare, la tragedia corale di una battaglia perduta che prende il sopravvento sulla misera fine di un'avventura d'amore.»⁷²

Se, sul piano dei contenuti, *Senso* è un sontuoso melodramma composto di quadri che si distendono nel largo respiro del romanzo cinematografico, il vero "miracolo" del film, così come si deduce dalla precisa analisi di Luciano De Giusti, sta nell'integrazione armonica dei diversi elementi significanti, che il critico elenca in questo ordine: «Dalla recitazione degli attori (al posto della Valli

71. Gianni Rondolino, *Senso*, in «Catalogo Bolaffi del cinema italiano», n. 1, volume primo, a cura di Gianni Rondolino, Giulio Bolaffi Editore, 1967, p. 93.

72. Conversazione con Luchino Visconti, in Domenico Meccoli, *Mille lire per un colpo di cannone*, «Cinema (terza serie)», 25 giugno 1954, p. 355.

e Granger, Visconti aveva pensato rispettivamente a Ingrid Bergman e Marlon Brando), all'uso della macchina da presa, mobilissima e avvolgente; dalla scelta della Settima sinfonia di Bruckner, il cui adagio diventa tema d'amore, all'uso drammatico di suoni e rumori; dall'impiego simbolico degli oggetti (tra tutti, gli specchi ricorrenti) e dei costumi (il mantello di Franz, il velo di Livia alzato, calato, strappato dal suo volto) fino all'uso psicologico della luce e del colore che variano in sintonia con le diverse fasi del dramma. Noto l'apporto di G. R. Aldo cui si devono la fotografia delle battaglie, la ritirata, interni ed esterni della villa di Aldeno. Esemplare l'illuminazione della scena nella camera quando Franz ricompare e, per un momento, gli amanti sembrano illusoriamente ritrovarsi: sulle pareti, la luce dell'alba che le tende lasciano filtrare produce giochi luminosi analoghi a quelli riflessi dai canali veneziani, ricreando così la stessa atmosfera che Aldo immaginava per la nascita dell'idillio nella città lagunare. Ma Aldo morì durante le riprese e la luce delle sequenze veneziane si deve a Krasker che lo sostituì, mentre Rotunno illuminò la scena della fucilazione quando, distrutto il negativo col primo finale, si dovette girarne un secondo.»⁷³

In quanto costruito secondo una serie di capitoli, nei quali il rapporto parola-musica-immagine è dominato da un impeccabile controllo creativo, *Senso* è come un immenso mosaico, nel quale ciascuna tessera è inscindibile componente di un tutto unico. Tuttavia, oltre alle sopracitate sequenze della vicenda di amore e di morte tra i protagonisti, è opportuno rilevare — ad uso puramente esplicativo — la maestria di Visconti nel padroneggiare proprio quelle scene di massa, nelle quali il Risorgimento è il vero protagonista: dalla sequenza di inizio della manifestazione patriottica alla Fenice agli straordinari squarci su un episodio della battaglia di Custoza, ricostruito secondo un realismo storico impressionante. La cronaca dei fatti informa che, nel 1866, sceso in campo a fianco della Prussia, l'esercito italiano aveva il compito di invadere il Veneto e il Friuli. Mentre, a Nord, Garibaldi avanzava vittoriosamente nel Trentino, a Sud, il generale La Marmora divise le sue truppe in due masse: 12 divisioni al suo comando dovevano invadere il Veneto dal Mincio, otto divisioni al comando di Cialdini dovevano avanzare sul basso Po. Cialdini non aveva iniziato ancora la sua manovra, quando La Marmora venne a contatto con le truppe dell'arciduca Alberto d'Asburgo. Non fu una grande battaglia, fu una serie di scontri in cui i nostri soldati dettero prova di valore e gli alti comandi di incertezza. I settori più impegnati dello schieramento furono l'ala sinistra (a cavallo del fiume Tione) e l'ala destra (intorno a Villafranca). All'ala destra, affidata al generale Morozzo Della Rocca, Amedeo di Savoia rimase ferito al comando dei granatieri, e il principe ereditario Umberto si batté in quadrato con il 49° fanteria; all'ala sinistra, le truppe del Generale Sirtori sostennero con grande vigore l'urto con il nemico a Monte Vento, Santa Lucia e Valeggio, infine furono neutralizzate dalle riserve austriache del generale Möring. Invano Sirtori chiese aiuti, e la

73. Luciano De Giusti, *I film di Luchino Visconti*, op. cit., p. 66.

giornata, che poteva essere favorevole, si risolse con la ritirata generale comandata da La Marmora, quando gli austriaci si incunearono nello schieramento dell'ala destra, al Belvedere di Custoza. Tutto questo, è bene precisare, non c'è nel film. In *Senso* si mostra solo l'episodio del cedimento dell'ala sinistra italiana. E per questa rievocazione, Visconti ha preteso per tutto il tempo delle riprese, anche per quelle eseguite in campo ravvicinato su piccoli gruppi di figuranti, l'intero schieramento dei due eserciti, allo scopo di rendere maggiormente partecipi le comparse del ruolo e del dramma che stavano "rivivendo". Ogni volta, nell'insieme del quadro, precisi e previsti elementi diventavano indispensabili non soltanto per la necessità del movimento e dell'azione, ma più ancora per la determinatezza spettacolare, psicologica e drammatica.

A Valeggio, ogni giorno, i due eserciti venivano vestiti e svestiti, armati e disarmati. A volte, il bersagliere cambiava la giacca blu e i pantaloni bianchi con ghette della sua uniforme con la giacca bianca e i pantaloni azzurri dell'artigliere austriaco. Altre volte, l'ulano deponendo l'uniforme verde scuro con elmo, per indossare quella azzurra filettata d'argento con colbac delle guide italiane. Sotto l'occhio vigile e attento del costumista Piero Tosi, impegnato in una fatica immane, squadre di granatieri e caracollanti dragoni venivano controllati e messi a punto, prima che venissero disposti i movimenti dei due eserciti in miniatura che Visconti si apprestava a manovrare. Anche il lavoro di documentazione è stato enorme: dalla pittura dei Macchiaioli, per quanto riguardava la disposizione delle varie fasi della battaglia, ai musei del Risorgimento, per i tagli delle uniformi, alla cui fedeltà Visconti dava molto peso. Così, le teorie e la prassi di Sensani rivivono in *Senso*, non solo nelle convinzioni e nella operatività degli scenografi e costumisti, ma nell'atteggiamento stesso assunto da Visconti nei confronti del proprio fare registico. Come sempre, Visconti pretendeva il controllo su tutto. Con lui non erano possibili sorprese di alcun genere. Chiedeva ai propri collaboratori il più grande impegno, esigeva una documentazione assai seria, oltre che per necessità di fedele ricostruzione, per l'intimo bisogno di ritrovarsi nell'ambiente che la sua fantasia aveva elaborato con passione, facendovi agire i personaggi e creandovi la loro vita. Il desiderio di Visconti era uno solo: avere della gente viva, vera, di fronte alla macchina da presa. Per questo, i soldati di *Senso* vivono nelle loro divise niente affatto esteriori e decorative e, all'ingresso della prima donna o del primo attore, non ci sono mai sfilate di modelli, di stupori, di capricci che facciano prevalere la buccia dei personaggi sulla polpa dei loro sentimenti. Il discorso si fa analogo per *Il Gattopardo*. Come in *Senso*, anche per *Il Gattopardo* si sono iniziate le riprese a partire dalle sequenze di battaglia: non più Custoza, questa volta, ma le epiche gesta garibaldine della presa di Palermo, con Tancredi (Alain Delon) che, arruolatosi tra i volontari in base alla celebre visione opportunistica sulla storia («Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi»), resta vittima di una fortunosa quanto superficiale ferita ad un occhio.

«In venti giorni,» ci ha dichiarato Piero Tosi, splendido artefice dei costumi in tutti i film di Visconti, da *Bellissima* in poi, «ho dovuto portare a termine l'intero lavoro di sartoria per le immagini degli scontri di Palermo. Ho realizzato di sana pianta tutte le divise dei garibaldini, compiendo un vero e proprio intervento pittorico. Per non avere una uniformità di colori rossi, ho tinto e stinto nelle varie tonalità tutte le camicie. Le immagini di riferimento erano quelle di Cammarano, quelle dei modelli esposti al Museo del Risorgimento di Palermo e perfino un pantalone indossato da Garibaldi. Ogni camicia era diversa dall'altra, dato che venivano originariamente confezionate nelle singole case dei volontari. Per cui, in queste scene, i figuranti indossavano tutte le possibili varianti: camicie rosse filettate d'avorio, di verde o di nero; e modelli diversi di tasche, per l'orologio, per la catena, per altri accessori.»⁷⁴

Il Gattopardo è stato interamente realizzato all'insegna della massima professionalità e di un ormai mitico perfezionismo, imposto da Visconti come un imperativo categorico durante tutto il corso delle costosissime riprese. Molte sono le testimonianze che ce ne danno una indiscutibile conferma. «Quando scrivemmo la sceneggiatura», ha raccontato Suso Cecchi D'Amico, nel ricordo emblematico di un piccolo episodio, «per dare l'idea dell'arrivo dei garibaldini e non spendere l'iradiddio, pensammo a una scena in cui ci fosse un bambino in mezzo a una strada che gridava: "Arrivano i soldati!". Luchino la trasformò in Sicilia nella scena delle barricate, una scena di guerra che fece tremare Lombardo per quello che costava.»⁷⁵ Proprio Goffredo Lombardo, produttore del film per la Titanus, sostenendo che *Il Gattopardo* è stato uno dei grandi *overbudget* della casa di produzione, imputa a Visconti la colpa di quel disastro finanziario. «Girando in Sicilia», ricorda Lombardo, tanto per far capire con qualche esempio quanto la lavorazione si sia dilatata oltre il previsto, «pretese che gli arrivassero con l'aereo da San Remo quintali e quintali di fiori freschi ogni giorno per abbellire determinate scene. In quella famosa del ballo, volle tutti i numerosi lampadari della sala illuminati con le candele vere. Naturalmente con i riflettori queste candele si squagliavano e di conseguenza, oltre al trambusto iniziale per accenderle, c'era quello di interrompere la lavorazione ogni ora, prendere di nuovo le scale di legno, cambiare le candele, a centinaia, e riaccenderle. Sempre nella scena del ballo, tutti gli uomini portavano i guanti bianchi. Dato il caldo e l'inevitabile bagno di sudore, i guanti dopo alcune ore si ombravano. Nessuno lo avrebbe notato e tanto meno la macchina da presa, ma Visconti sì, e pretese che impiantassimo sul luogo una lavanderia con una cinquantina di donne addette a lavarli perché non poteva girare se i guanti non erano proprio immacolati!»⁷⁶

Gli aneddoti in tal senso si contano a centinaia (si pensi alla pretesa dei liquori autentici e dei profumi veri che, magari, non venivano neppure messi in rilievo). Ma l'atteggiamento di Visconti era completamente orientato nella direzione del buon gusto, nel terrore di rimanere vittima di una qualche cialtroneria stilistica. Un fatto è

IL GATTOPARDO

1963

Regia: Luchino Visconti - *Soggetto:* Dal romanzo omonimo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa - *Sceneggiatura:* Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa e Luchino Visconti - *Fotografia* (technirama-technicolor): Giuseppe Rotunno - *Scenografia:* Mario Garbuglia - *Costumi:* Piero Tosi - *Montaggio:* Mario Serandrei - *Musica:* Nino Rota - *Produzione:* Titanus/Pathé Cinéma - *Origine:* Italia-Francia - *Durata:* 205'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Burt Lancaster (*il Principe di Salina*), Alain Delon (*Tancredi*), Claudia Cardinale (*Angelica Sedàra*), Paolo Stoppa (*don Calogero Sedàra*), Rina Morelli (*la Principessa di Salina*), Serge Reggiani (*don Ciccio Tumeo*), Romolo Valli (*padre Pirrone*), Leslie French (*Chevalley*), Ivo Garrani (*Pallavicino*), Mario Girotti (*Cavriaghi*), Lucilla Morlacchi (*Concetta*), Pierre Clementi (*Francesco Paolo*), Giuliano Gemma (*un generale garibaldino*).

74. Conversazione con Piero Tosi, a cura di Pier Marco De Santi, Roma, febbraio 1984. Inedita.

75. Conversazione con Suso Cecchi D'Amico, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano 1981, p. 257.

76. Conversazione con Goffredo Lombardo, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, op. cit., p. 257.

certo: la lavorazione di *Il Gattopardo* è stata tra le più massacranti della storia del cinema degli anni Sessanta. Basti pensare alla scena del ballo, girata, senza limiti di orario, in quarantotto nottate. «Attaccavamo al tramonto», la testimonianza è di Claudia Cardinale, «e smettevamo il mattino all'alba. Il set era uno spettacolo stupendo. Luchino era di un'esigenza pazzesca, non gli sfuggiva niente e guai se ogni piccolo dettaglio non era perfetto, autentico. Il mio costume era addirittura favoloso, ma anche il mio busto era autentico, mozzafiato, rigido. E autentici erano i sali e il profumo che avevo nella borsetta. [...] Studiava ogni cosa quasi maniacalmente, veniva alla prova dei costumi, al trucco, era di una pignoleria incredibile. [...] Fu una fatica immane per tutti. Tra trucco e pettinatura, avevo una preparazione di circa quattro ore, ma allora ero una specie di cavallo, avevo una vitalità incredibile, queste cose non mi pesavano. Nelle pause vedevo attorno a me gente che cascava per terra stremata dalla stanchezza e io invece non mi slacciavo nemmeno il busto, neanche per un attimo, né mi sedevo per tutta la nottata, perché le stecche in cui ero costretta non me lo consentivano.»⁷⁷

Sulla base di questi sacrifici umani e finanziari, è nato un capolavoro. Visconti ha ricostruito alla perfezione la realtà fisica dei personaggi del romanzo di Tomasi di Lampedusa, ne ha raccontato per immagini esemplari l'ambiente in cui si svolge la vicenda, ma soprattutto è riuscito a riproporre in un discorso visivo indimenticabile i temi poetici e storici proposti dallo scrittore.

1860⁷⁸. La notizia dello sbarco dei garibaldini a Marsala interrompe la recita del rosario in casa del principe don Fabrizio di Salina (Burt Lancaster). Suo nipote Tancredi (Alain Delon), allo scopo di controllare il corso degli eventi, si arruola tra i volontari. Il principe approva l'opportunismo del nipote, credendo così di mettersi al riparo da ogni cambiamento. Di opposto avviso il prete di famiglia: il gesuita padre Pirrone (Romolo Valli). Nonostante la rivoluzione, i Salina si recano come ogni anno in villeggiatura nel feudo di Donnafugata. Qui è in corso il plebiscito per l'annessione allo Stato sabaudo, e il principe vota pubblicamente a favore. I risultati della votazione simulano un'adesione unanime, a dispetto di chi, come don Ciccio Tumeo (Serge Reggiani), aveva confermato la propria fedeltà al vecchio regime. Capo locale del nuovo corso è il sindaco don Calogero Sedàra (Paolo Stoppa), un "uomo nuovo" arricchitosi con i suoi traffici. Invitato a pranzo dal principe, il rozzo Sedàra sorprende tutti i convitati con la bellezza di sua figlia Angelica (Claudia Cardinale). Don Fabrizio appoggia il fidanzamento del nipote, nobile ma spiantato, con la ricca e sensuale ereditiera, nonostante che anche sua figlia Concetta (Lucilla Morlacchi) sia innamorata di Tancredi. Mentre questi comincia la scalata sociale nello Stato sabaudo, don Fabrizio declina il seggio di senatore offertogli dal funzionario piemontese Chevalley (Leslie French), poiché è del tutto scettico sulle possibilità di cambiamento della Sicilia. Durante un ballo a Palermo, presagisce la fine del proprio mondo e invoca l'estrema certezza della morte. Tancredi e don

77. Conversazione con Claudia Cardinale, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*. 1960-1969, op. cit., p. 260.

78. Il soggetto di *Il Gattopardo*, così come viene qui riprodotto, è stato tratto dal volume di Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, Collana «Il Castoro Cinema», n. 98, La Nuova Italia, Firenze 1982, pp. 49-50.

Calogero, invece, tornano dal ballo rassicurati: hanno udito che l'esercito regolare ha giustiziato i garibaldini ribelli.

In *Il Gattopardo*, fatti storici e situazioni psicologiche sono voci che contrappuntano una sorta di composizione polifonica, nella quale il Risorgimento è sogguardato come una "rivoluzione tradita". Basti pensare al pessimismo del principe di Salina e alle sue riflessioni durante lo sfogo con don Ciccio Tumeo sui risultati del plebiscito o nel corso del colloquio con Chevalley sulla natura della Sicilia e degli isolani. «Né Verga, né Pirandello, né De Roberto», sono considerazioni di Visconti, «avevano detto tutto del dramma risorgimentale italiano, rivissuto da quell'angolo visuale determinante che è costituito dalla grande, complessa, affascinante realtà siciliana. Tomasi di Lampedusa ha in un certo senso completato quel discorso. Da questo suo completamento, che sul terreno dell'arte non ho trovato per nulla contraddittorio a quello della storiografia democratica e marxista, diciamo di Gobetti, di Salvemini o di Gramsci, ho preso le mosse; sollecitato al tempo stesso da pure emozioni poetiche (i caratteri, il paesaggio, il conflitto tra il vecchio e il nuovo, la scoperta dell'isola misteriosa, i legami sottili tra la Chiesa e il mondo feudale, la straordinaria statura umana del principe, l'esosità dei nuovi ricchi mescolata all'interesse politico, la bellezza di Angelica, la doppiezza di Tancredi) e da una precisa spinta di natura critico-ideologica che non è nuova nei miei lavori, da *La terra trema* a *Senso*.»⁷⁹

Come nel romanzo, anche nel film i motivi storico-politici sono una parte essenziale della linfa vitale dei personaggi: in alcuni affiorano e si manifestano apertamente, in altri sedimentano opachi o trascorrono rapidissimi. In più, il Risorgimento corre nelle vene della pellicola in episodi di grande rilevanza: la splendida ricostruzione della presa di Palermo e della notte del plebiscito, rivisitata — non senza ironia — nel paesino di Donnafugata, dove don Calogero Sedàra è come uno spavaldo Mastro don Gesualdo alle prese con la sua roba e con la sua smania di protagonismo civico, costituiscono un'ossatura di sequenze-chiave. E ancora: la visita di cortesia in casa Salina da parte del colonnello garibaldino o la prosopopea del colonnello Pallavicino, ospite nella notte del ballo in casa Ponteleone, sono eventi di vita quotidiana che fanno maturare nel principe di Salina, alla fine della festa, quel commiato solenne e amaro per le vie della vecchia Palermo, in un tormentoso e struggente colloquio con la luce della stella mattutina. La stessa affascinante opulenza del ballo conclusivo, che occupa circa un terzo dell'intero film, è come un meraviglioso concertato di finale d'opera che si svolge sulle ceneri di una rappresentazione commossa del passato che non è più e di un presente incolore che le vicende risorgimentali non sono riuscite ancora a riscattare da una inquietante sensazione di assenza di futuro. *Il Gattopardo*, a cui è andato il gran premio di Cannes, conclude la parabola risorgimentale di Visconti che, per la splendida messinscena, ha avuto l'onore del premio Feltrinelli dell'Accademia dei Lincei.

79. Luchino Visconti, *Il Gattopardo*, a cura di Suso Cecchi D'Amico, Cappelli, Bologna 1963. La dichiarazione di Visconti è riprodotta in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, op. cit., p. 258.

VIVA L'ITALIA

1960

Regia: Roberto Rossellini - **Soggetto:** Sergio Amidei, Antonio Petrucci, Luigi Chiarini, Carlo Alianello - **Sceneggiatura:** Sergio Amidei, Diego Fabbri, Antonio Petrucci, Roberto Rossellini, Antonello Trombadori - **Fotografia** (eastmancolor): Luigi Trasatti - **Scenografia:** Gepy Mariani - **Costumi:** Marcella De Marchis - **Montaggio:** Roberto Cinquini - **Musica:** Renzo Rossellini - **Produzione:** Cineriz/Tempo Film/Galatea/Francinex - **Origine:** Italia - **Durata:** 106'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Renzo Ricci (*Garibaldi*), Paolo Stoppa (*Nino Bixio*), Franco Interlenghi (*Giuseppe Bandi*), Giovanna Ralli (*Rosa*), Raimondo Croce (*Francesco II*), Leonardo Botta (*Menotti Garibaldi*), Giovanni Petrucci (*Fabrizio Plutino*), Attilio Dottesio (*Francesco Crispi*), Carlo Gazzabini, Marco Mariani, Gerard Herter, Pietro Braccialini, Nando Angelini, Vando Tress, Luigi Borghese, Philip Arthuys, Amedeo Buzzanca, Ignazio Balsamo, Bruno Scipioni, Evar Maran, Amedeo Gerard, Armando Guarnieri, Giuseppe Lo Resti, Vittorio Bottone, Renato Montalbano, Sveva Caracciolo D'Acquara, Tina Louise.

I film di Rossellini per le celebrazioni dell'unità d'Italia

1960-1961: il cinema italiano affida a Roberto Rossellini il compito di celebrare il centenario dell'unità d'Italia e il regista ripaga della fiducia accordatagli con la realizzazione di due film per molti versi sottovalutati. *Viva l'Italia* è interamente impostato sulla base di un'unica preoccupazione: quella di smitizzare la figura di Garibaldi nella sua leggendaria impresa da Quarto a Teano, per restituirci l'immagine realista di un uomo che è riuscito a condurre in porto il disegno di un'opera colossale. Il mosaico dell'impresa garibaldina è ricomposto con la cura minuziosa di chi non intende lasciare alcun spazio alla fantasia della ricostruzione, in nome di un rispetto assoluto dei fatti storici: tant'è che, in tutto il film, ad esempio, non esiste una sola battuta di dialogo che non sia presa o da lettere o da proclami. L'aneddoto è bandito dall'esigenza di una verità documentaria imprescindibile. La stessa figura dell'Eroe (interpretato da un monolitico Renzo Ricci) è restituita allo schermo nella sua straordinaria umanità non scevra da ingenuità e nell'acutezza profonda dello stratega militare ancora vivificato da ideali romantici. Il Garibaldi di Rossellini è un Generale con gli acciacchi, già vecchio all'epoca dei Mille, come nella vera storia (si pensi che, già nel 1848, all'epoca della Repubblica Romana, per andare in Campidoglio, si era fatto portare a spalla perché afflitto da dolori reumatici che non gli permettevano di stare in piedi). Insomma, *Viva l'Italia* è un lavoro documentato in dettaglio, con lo scrupolo di chi ha letto tutto il possibile sull'argomento e con la coscienza storica di chi non ha alterato alcunché. Rossellini realizza il film anche con l'intento di denunciare la mancanza di informazione storiografica diffusa nella cultura italiana, nel tentativo meritevole di restituire alla realtà un grande momento di storia risorgimentale trattato, fino ad allora, in maniera scolastica e agiografica. La sua predilezione per la dimensione didascalico-divulgativa che, di lì a qualche anno, sortirà un capolavoro come il televisivo *La presa di potere da parte di Luigi XIV*, trova in *Viva l'Italia* la massima espressione di epigono. Rossellini imposta la narrazione senza forzature drammatiche o romanzesche e nel rispetto di effetti scenografici e spettacolari suggestivi, per quanto mai fini a se stessi. Stemperando l'impresa dei Mille dalle incrostazioni altisonanti della tradizione scolastica ed appoggiandosi ad una ferrea documentazione, Rossellini ricostruisce con diligente correttezza e con intenti neorealistici un grande evento storico. Realizza le riprese sui luoghi che furono teatro dell'azione e organizza il racconto con scrupolo di memorialista. Passano, così, sotto i nostri occhi le immagini dello scontro di Salemi, della battaglia di Calatafimi, della presa di Palermo, dello sbarco delle camicie rosse a Melito, della fuga del re da Napoli, dell'attacco ai Tre Ponti della Valle durante la battaglia del Volturmo, dell'incontro di Teano, della partenza di Garibaldi per Caprera: il tutto, senza alcuna digressio-

ne romanzata e con la preoccupazione di restituire i fatti alla "cronaca" cinematografica, naturalmente rappresentata secondo uno stile di messa in scena proprio di un maestro.

Come fa giustamente osservare Cincotti, diversamente da *1860*, in *Viva l'Italia* l'epopea garibaldina non è più guardata con gli occhi stupefatti del picciotto siciliano, ma con quelli vigili e attenti di chi — come Giuseppe Bandi (uno dei memorialisti della spedizione, qui interpretato da Franco Interlenghi) — si trova a scoprire un mondo nuovo, nel corso della sua anabasi verso l'attuazione dell'ideale unitario. È in base a questa ottica di uomini del Nord che lo spettatore (e lo stesso Garibaldi) viene gradualmente a contatto «con una realtà inimmaginata, che pur nella sua concretezza assume in più occasioni i colori del mitico e del meraviglioso, come il ritrovamento di una origine comune i cui segni fossero andati smarriti.»⁸⁰ Assai più mediata è la cornice risorgimentale che fa da basso continuo alle vicende di *Vanina Vanini*. La novella di Stendhal viene assunta da Rossellini come "ingrediente base" sul quale inserire una quantità di altri spunti tratti da «*Les promenades dans Rome*», «*De l'amour*», «*Napoli Roma Firenze*». Il film è, dunque, il risultato di una composizione a mosaico nel tentativo di realizzare un lavoro di ricerca storica: una operazione riuscita solo in parte e che, in sostanza, si manifesta come un prodotto di compromesso. Qui, le leggi dello spettacolo (e della produzione) hanno il sopravvento sulle teorizzazioni rosselliniane della fine del cinema narrativo, del rifiuto del racconto e della funzione didascalica del film.

La storia di amore fra il carbonaro Pietro Missirilli (Laurent Terzieff) e la principessa romana Vanina Vanini (Sandra Milo) si dipana sullo sfondo di una Roma papalina e reazionaria del primo Ottocento. Rispetto al precedente film di Gallone, Rossellini fa agire la vicenda lungo il filo conduttore di una rappresentazione minuziosa della realtà quotidiana, ma non riesce a sfuggire alle insidie del dramma a forti tinte e degli effetti spettacolari tradizionali. Il fulcro narrativo della vicenda di amore e di morte, per altro eccessivamente connotata (si pensi al finale) da componenti mistiche e trascendenti, non si amalgama mai — come, invece, avviene in *Senso* — con la cornice corale dei fatti popolari, per cui resta sempre il dissidio tra la dimensione della pellicola come documento-cronaca e quella di uno stereotipo di finzione romanzata. *Vanina Vanini*, in sostanza, non risolve felicemente — come era nelle intenzioni del regista — il problema di un cinema realmente didattico e informativo e non assume con autorità i toni di un autentico quadro storico. Come ha scritto Gianni Rondolino, persino «la voluta quotidianità, addirittura la banalità, dell'azione drammatica (o almeno di quella parte di azione drammatica che non coinvolge direttamente i due protagonisti) non sempre è riscattata sul piano dell'immagine e della narrazione come "quotidianità" reale, passibile di molteplici interpretazioni critiche: il più delle volte rimane amorfa, non si carica della tensione, della attesa, che sono sempre state le caratteristiche peculiari dello stile e della poetica di Rossellini.»⁸¹

VANINA VANINI

1961

Regia: Roberto Rossellini - *Soggetto*: dalle «Chroniques Italiennes» e altri scritti di Stendhal - *Sceneggiatura*: Franco Solinas, Antonello Trombadori, Monique Lange, Jean Gruault, Roberto Rossellini - *Fotografia* (eastman-color): Luciano Trasatti - *Scenografia*: Luigi Scaccianoce - *Montaggio*: Daniele Alabiso - *Musica*: Renzo Rossellini - *Produzione*: Zebra Film/Orsay Film - *Origine*: Italia-Francia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Sandra Milo (*Vanina Vanini*), Laurent Terzieff (*Pietro Missirilli*), Martine Carol (*Principessa Vitelleschi*), Paolo Stoppa (*Principe Vanini*), Isabelle Corey (*Clelia*), Fernando Cicero (*Saverio Pontini*), Nerio Bernardi (*Cardinale Savelli*), Carlo Tamberlani, Antonio Pierfederici.

80. Guido Cincotti, *Il Risorgimento nel cinema*, in *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*, op. cit., p. 170.

81. Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, «Il Castoro Cinema», n. 4, La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 104-105.

CINEMA



SPED. IN ABB. POSTALE - Gruppo 2*

CENTO
LIRE **136**

TERZA SERIE - 25 GIUGNO 1954

In apertura di capitolo:

Il Gattopardo (1963), regia di Luchino Visconti. La presa di Palermo.

Nella pagina precedente:

Copertina di «Cinema (Terza serie)» n. 136, 25 giugno 1954. Alida Valli è la contessa Livia Serpieri in *Senso* (1954), regia di Luchino Visconti.

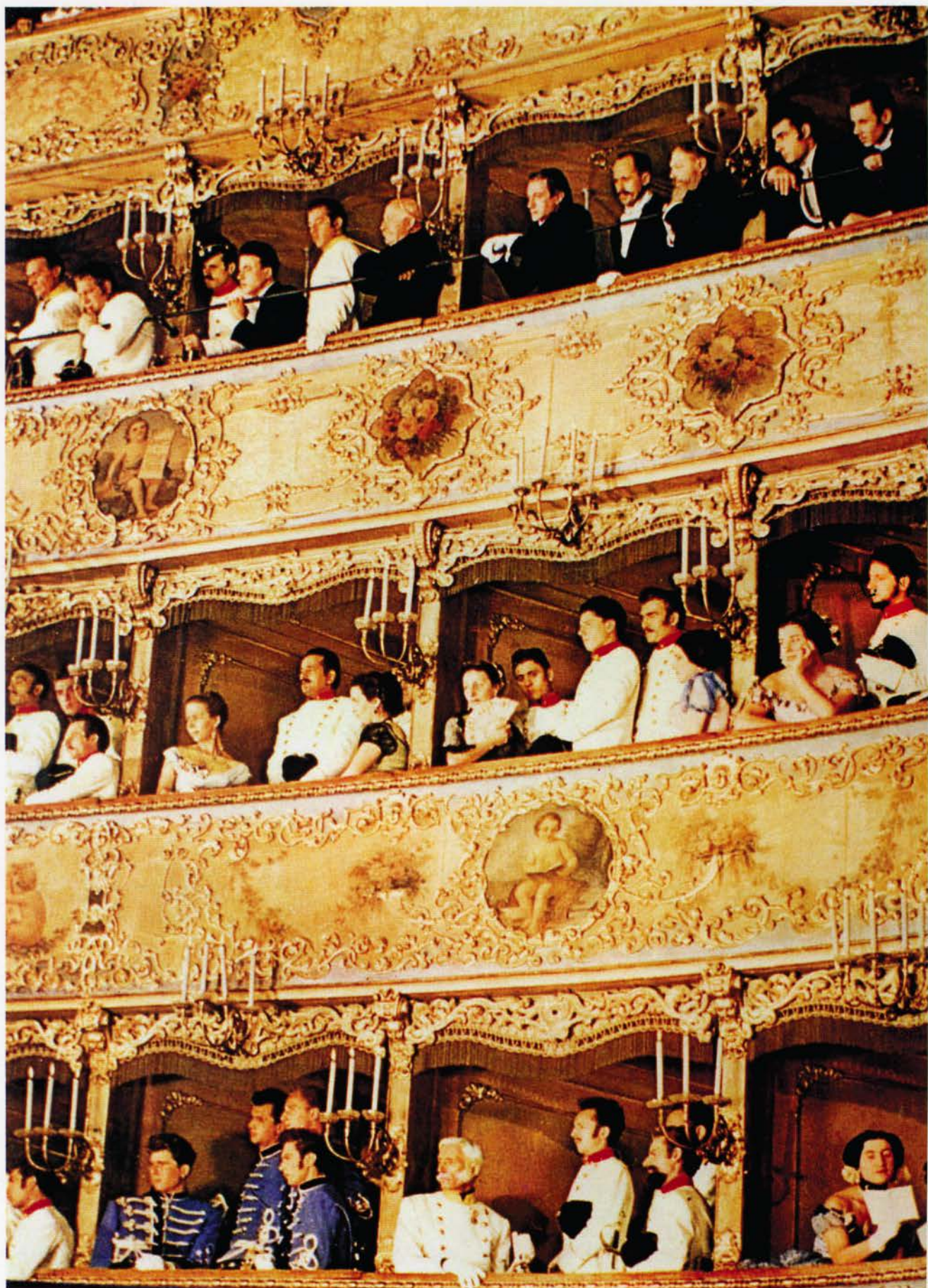
Senso.

L'intenzione originaria di Visconti era quella di tracciare un quadro d'insieme

della storia italiana, di raccontare i risvolti di una guerra sbagliata e disastrosa fatta da una sola classe. Unicamente sullo sfondo avrebbe dovuto stagliarsi la storia della vicenda personale della contessa Serpieri e del tenente austriaco Franz Mahler. (sotto)

Nel corso di una rappresentazione del «Trovatore» alla Fenice di Venezia, nella tarda primavera del 1866, i patrioti italiani lanciano sulla platea una pioggia di volantini tricolori inneggiando a La Marmora e all'Italia unita. (nella pagina seguente)





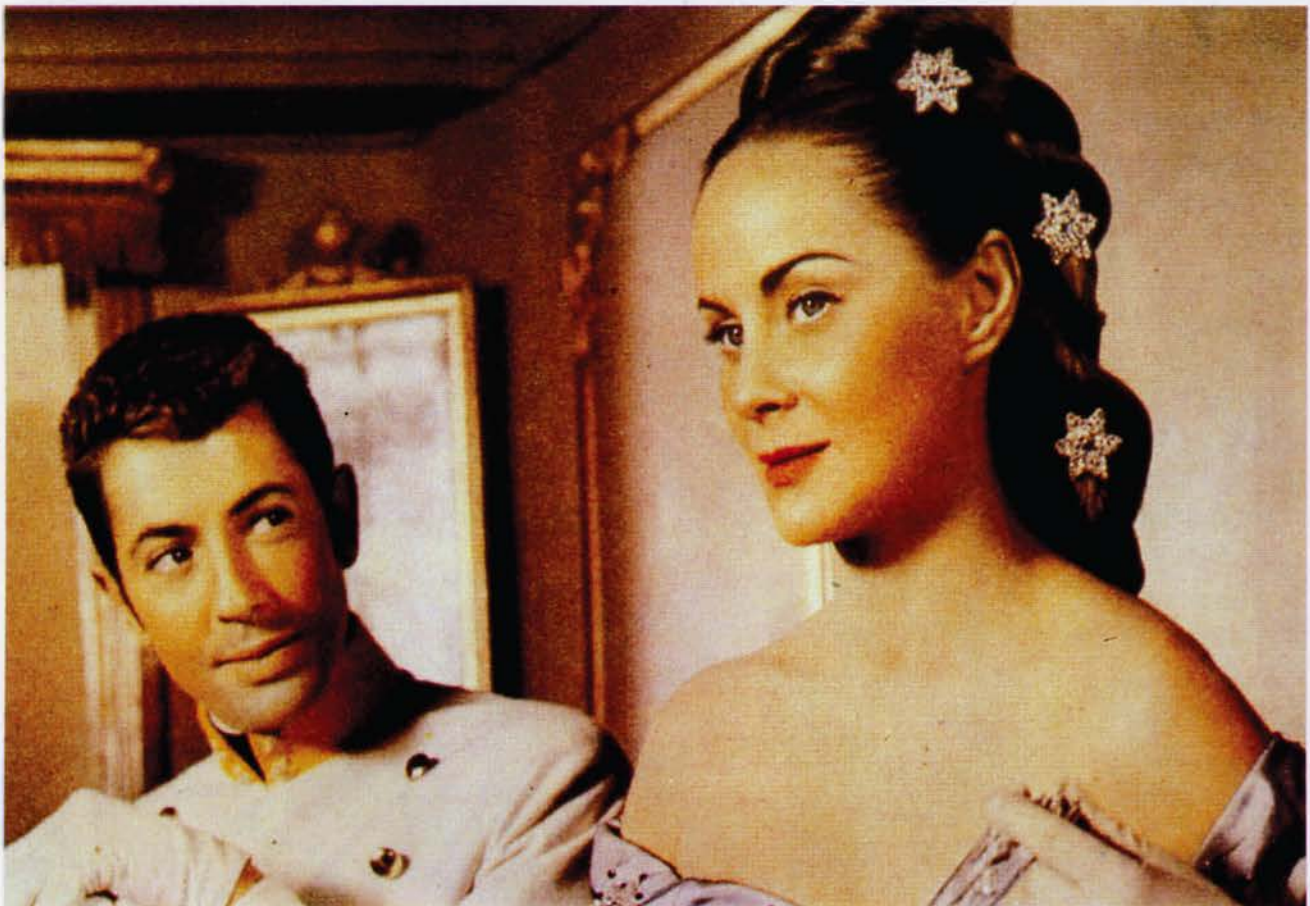


Senso.

Livia Serpieri e Roberto Ussoni (Massimo Girotti). Il marchese affida alla cugina il denaro raccolto tra la popolazione per sovvenzionare la cospirazione antiaustriaca. (a lato)

Livia Serpieri cerca di convincere il tenente Mahler (Farley Granger) a rifiutare il duello con suo cugino, il marchese Roberto Ussoni. (sotto)

Franz Mahler. (nella pagina accanto)







Senso.

Nella villa di Aldeno ricompare inatteso il tenente Mahler che convince la contessa Serpieri a comprargli l'incolumità. La notte d'amore nella villa di Aldeno. «Il tenente austriaco Franz Mahler e la contessa veneziana Livia Serpieri, adulteri e traditori, sono figure di un mondo in decadenza. Lui è un cinico crudele, interiormente disfatto, che tenta di attaccarsi alla vita in tutti i modi, al di là di ogni scrupolo; lei è una romantica ma senza solida consistenza morale, o così si illude che sia» (Luchino Visconti).

Nelle pagine seguenti:

Senso. I preparativi della battaglia di Custoza.











Senso.

Fasi della battaglia di Custoza. Il lavoro di documentazione è stato enorme: dalla pittura dei Macchiaioli, per quanto riguardava la disposizione delle varie fasi della battaglia, ai musei del Risorgimento, per i tagli delle uniformi, alla cui fedeltà Visconti dava molto peso.

Per le sequenze della battaglia di Custoza, Visconti ha preteso per tutto il tempo delle riprese, anche per quelle eseguite in campo ravvicinato su piccoli gruppi di figuranti, l'intero schieramento dei due eserciti, allo scopo di rendere maggiormente partecipi le comparse del ruolo e del dramma che stavano «rivivendo». (nella pagina accanto)







Locandina di *Il Gattopardo* (1963), regia di Luchino Visconti. (sopra)

Il Gattopardo.

La notizia dello sbarco dei garibaldini a Marsala interrompe la recita del rosario in casa del principe don Fabrizio di Salina (Burt Lancaster). (a lato)

Tancredi (Alain Delon), arruolatosi tra i volontari, parte alla volta di Palermo, portando con sé le sue convinzioni opportunistiche sulla storia: «Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi». (nella pagina accanto)





Il Gattopardo.

La presa di Palermo. «Ho realizzato di sana pianta tutte le divise dei garibaldini, compiendo un vero e proprio intervento pittorico. Per non avere una uniformità di colori rossi, ho tinto e stinto nelle varie tonalità tutte le camicie. Le immagini di riferimento erano quelle di Cammarano, quelle dei modelli esposti al Museo del Risorgimento di Palermo e perfino un pantalone indossato da Garibaldi» (Piero Tosi).

Concetta (Lucilla Morlacchi) è l'incarna-

zione vivente del quadro «Dama al giardino» di Vito D'Ancona. (nella pagina accanto)

Nelle due pagine seguenti:

Il Gattopardo. Gli scontri di Palermo. «Per dare l'idea dell'arrivo dei garibaldini e non spendere l'iradiddio, pensammo a una scena in cui ci fosse un bambino in mezzo a una strada che gridava: "Arrivano i soldati!". Luchino la trasformò in Sicilia nella scena delle barricate, una scena di guerra che fece tremare Lombardo per quello che costava». (Suso Cecchi D'Amico)









Il Gattopardo.

Tancredi e Cavriaghi (Mario Girotti), in divisa dell'esercito piemontese rendono omaggio alla famiglia del principe di Salina. (a lato)

Don Fabrizio ha declinato il seggio di senatore offertogli dal funzionario piemontese Chevalley (Leslie French), perché è del tutto scettico sulle possibilità di cambiamento della Sicilia. (sotto) *

Angelica (Claudia Cardinale) fa la sua prima «entrée» in casa Salina. (nella pagina accanto)





Il Gattopardo. Il celebre giro di valzer tra Angelica e don Fabrizio. L'affascinante opulenza del ballo conclusivo, che occupa circa un terzo dell'intero film, è come un meraviglioso concertato di finale d'opera che si svolge sulle ceneri di una rappresentazione commossa del passato che non è più e di un presente incolore che le vicende risorgimentali non sono riuscite ancora a riscattare da una inquietante sensazione di assenza di futuro.



Viva l'Italia (1960), regia di Roberto Rossellini. Si prepara l'insurrezione di Palermo. (a lato)

La riunione segreta dei notabili e degli intellettuali siciliani per mettere a punto i piani di appoggio allo sbarco dei garibaldini a Marsala è stata scoperta e l'esercito borbonico si appresta a passare per le armi i congiurati. (sotto)





Viva l'Italia.

Gli alti comandi borbonici durante la battaglia di Calatafimi. L'intero mosaico dell'impresa dei Mille è ricostruito da Rossellini con la cura minuziosa di chi non intende lasciare alcuno spazio alla fantasia, in nome di un rispetto assoluto dei fatti storici.

Nella pagina accanto:

Gli irredentisti siciliani vengono fucilati.
(in alto)

Garibaldi (Renzo Ricci), Bixio (Paolo Stoppa) e Bandi (Franco Interlenghi) discutono sull'opportunità della spedizione in Sicilia.
(in basso)

Nelle pagine seguenti:

Una fase degli scontri di Calatafimi. Rossellini ha realizzato le riprese sui luoghi che furono teatro dell'azione e ha organizzato il racconto con scrupolo di memorialista.









Viva l'Italia.

Garibaldi e i suoi uomini discutono la strategia dell'avanzata nell'isola. Nel film non esiste una sola battuta di dialogo che non sia desunta o da lettere o da proclami. (sotto)

I comandi borbonici e le forze reazionarie dell'isola a colloquio per impedire con ogni mezzo l'ulteriore avanzata del Generale e delle sue Camicie Rosse. (nella pagina accanto)





Vita l'Italia.
L'esercito borbonico capitolà. (in alto)

Garibaldi visita i feriti. La figura dell'Eroe è restituita allo schermo nella sua straordinaria carica di umanità, oltre che all'acutezza profonda dello stratega militare. (in basso)



Viva l'Italia. Rossellini realizza il film anche con l'intento di denunciare la mancanza di informazione storiografica diffusa nella cultura italiana, nel tentativo meritevole di restituire alla realtà un grande momento di storia risorgimentale trattato — salvo eccezioni —, fino ad allora, in maniera scolastica e agiografica.



Viva l'Italia. Le barricate di Palermo. Rossellini imposta la narrazione senza forzature drammatiche o romanzesche e nel rispetto di effetti scenografici e spettacolari suggestivi, per quanto mai fini a se stessi.

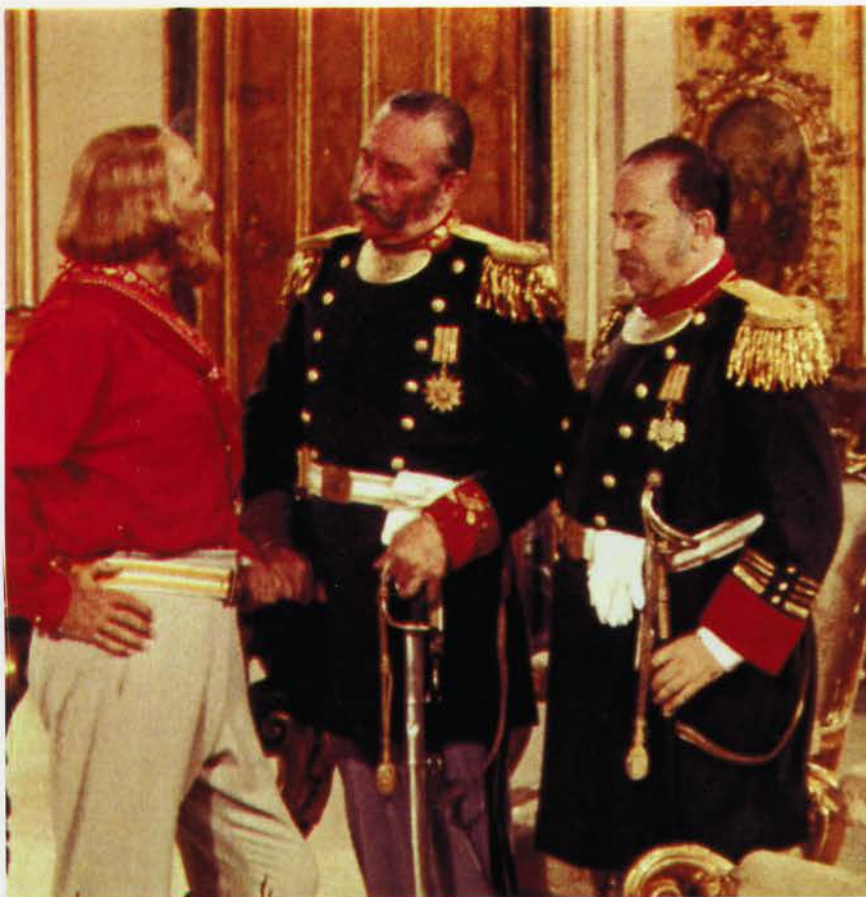




Viva l'Italia.
Garibaldi incita i siciliani alla sommossa.
(sopra)

Un momento della presa di Palermo. (a lato)





Viva l'Italia.

I generali borbonici trattano la resa di Palermo di fronte ad un monolitico e irremovibile Eroe. (a lato)

A Melito, in Calabria, alcuni congiurati antiborbonici discutono il piano di appoggio allo sbarco dei garibaldini nella penisola. (sotto)

Nella pagina accanto:

Un omaggio sincero e commosso allo spirito di italianità. (in alto)

L'esercito di Garibaldi avanza alla volta di Napoli. (in basso)











Vita l'Italia.

Nelle due pagine precedenti:
Le accoglienze entusiastiche della popolazione. (in alto)

Mazzini e Garibaldi a colloquio. (in basso)

Bixio viene ferito durante l'attacco ai Tre Ponti della Valle nella battaglia del Voltur-
no. Locandina del film.

In questa pagina:

Garibaldi comunica la decisione di ubbidire al volere di Vittorio Emanuele II e di consegnare nelle mani del re d'Italia il Meridione liberato dal potere borbonico. Si conferma, in questa parte del film, la predilezione di Rossellini per la dimensione didascalico-divulgativa della rappresentazione che, di lì a qualche anno, sortirà un capolavoro come *La presa di potere da parte di Luigi XIV*. (in questa pagina)

Nella pagina accanto:
L'incontro di Teano tra Garibaldi e Re Vittorio Emanuele II. Locandina del film.







Viva l'Italia.
Garibaldi medita la partenza per Caprera.
(a lato)

Garibaldi fa ritorno alla sua isola. (sotto)





Vanina Vanini (1961), regia di Roberto Rossellini. La storia di amore tra il carbonaro Pietro Missirilli e la principessa romana Vanina Vanini si dipana sullo sfondo della Roma papalina e reazionaria del primo Ottocento.





Vanina Vanini. I protagonisti: Sandra Milo e Laurent Terzieff. (a lato)

Rispetto al precedente film di Gallone, Rossellini fa agire la vicenda lungo il filo conduttore di una rappresentazione minuziosa della realtà quotidiana, ma non riesce a sfuggire alle insidie del dramma a forti tinte e degli effetti spettacolari tradizionali.



VI

GLI ANNI SETTANTA E OTTANTA



I BRIGANTI ITALIANI

1961

Regia: Mario Camerini - **Soggetto:** Luciano Vincenzoni, dal libro omonimo di Mario Monti - **Sceneggiatura:** Mario Camerini, Ghigo De Chiara, Diego Fabbri, Carlo Romano, Ivo Perilli, Luciano Vincenzoni - **Fotografia:** Mario Montuori - **Scenografia:** Piero Zuffi - **Costumi:** Piero Zuffi, Marcella De Marchis - **Montaggio:** Giuliana Attenni - **Musica:** Angelo Francesco Lavagnino - **Produzione:** Mario Cecchi Gori, Fairfilm/Orsay Film - **Origine:** Italia-Francia - **Lunghezza:** 3061 metri.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Vittorio Gassman (*Vincenzino Esposito*), Ernest Borgnine (*Sante Carbone*), Rosanna Schiaffino (*Mariantonia*), Katy Jurado (*Assunta Pescatore, moglie di Sante*), Philippe Leroy (*O Zeluoso*), Mario Feliciani (*don Ramiro*), Micheline Presle (*la marchesa*), Bernard Blier (*Colonnello Breviglieri*), Donato Castellana (*O Chiattoni*), Carlo Giuffrè (*tenente dei bersaglieri*), Carlo Pisacane (*Filuccio, padre di Sante*), Dario Michaelis (*tenente di cavalleria*), Ignazio Balsamo (*Scannamorti*), Carlo Taranto (*O Scaraffone*), Renato Terra (*brigante*), Alfonso Mathis (*Pinnolo*), Guido Celano (*Muso 'e cane*), Lawrence Fontaine (*O Prevede*), Akim Tamiroff (*O Zingaro*), Amedeo Girard.

FRA' MANISCO CERCA GUAI

1961

Regia: A. W. Tamburella - **Produzione:** Indipendence Film - **Origine:** Italia.

INTERPRETI

Aldo Fabrizi, Carlo Croccolo, Maurizio Arena, Marisa Merlini.

Dalla parte degli anti-eroi

Con *Viva l'Italia*, Rossellini aveva "bruciato" un analogo progetto sull'impresa dei Mille che Dino De Laurentiis aveva proposto a Mario Camerini. In sua vece, Camerini realizza nel 1961 *I briganti italiani*, anche sulla scia di film alla moda sul brigantaggio in epoca risorgimentale. La pellicola è la storia di Sante Carbone (un intrepido Ernest Borgnine), il brigante napoletano che, abbandonato dai lealisti, si costituisce ai piemontesi ma viene ucciso dai baroni. L'imponenza del cast in cui figurano, tra gli altri, Vittorio Gassman, Rosanna Schiaffino, Philippe Leroy, Bernard Blier, non riscatta l'opera dal tono seriamente impacciato con il quale Camerini la conduce, sia pure introducendo notazioni di commedia di costume e di ambiente di un certo interesse. La vita dei briganti è sogguardata secondo uno schietto sapore di stampo popolare. Ne risulta un film pulito, dignitoso, senza audacie e senza profondità, per quanto il senso favolistico del racconto non riesca ad andare oltre i limiti di un messaggio scarsamente attendibile sul piano della veridicità dei fatti e delle caratterizzazioni. Certo, il fenomeno del brigantaggio non riceve un grande contributo storico-critico da questa fatica non riuscita di Camerini, anche se si tratta dell'unico contributo stilisticamente accettabile che il cinema ha dato al problema del banditismo politico in Calabria verso il 1860: un argomento che è addirittura ridicolizzato in *Fra' Manisco cerca guai*, realizzato da A. W. Tamburella nello stesso 1961 e interpretato da Aldo Fabrizi nei panni di un frate che parteggia per Garibaldi.

Dopo *Il Gattopardo*, occorrerà attendere circa dieci anni prima di veder nuovamente comparire sugli schermi pellicole ambientate negli anni del Risorgimento.

Il Sessantotto ha ormai consumato i propri entusiasmi ideali quando Florestano Vancini da una parte e Paolo e Vittorio Taviani dall'altra firmano la regia di due opere tra le più importanti della loro carriera artistica: *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* e *San Michele aveva un gallo*. Siamo nel 1972 e ormai si impone un approccio ai fatti risorgimentali, capovolgendo non pochi stereotipi rimasti a lungo immutati. La

storia è oggetto di analisi circostanziata, considerata in singoli eventi che non riguardano tanto le figure eroiche del "Paese legale", quanto piuttosto le classi subalterne di un inquieto "Paese reale". L'opera di Vancini, da questo punto di vista, è esemplare. In essa si ricostruiscono i drammatici episodi realmente avvenuti a Bronte, un paesino ai piedi dell'Etna, all'indomani della liberazione della Sicilia per opera di Garibaldi e delle sue camicie rosse. I picciotti del piccolo centro agricolo sentono ormai giunta l'ora della rivolta contro ogni vessazione subita dalla mafia e dai suoi capi, forti della protezione borbonica, e, dopo aver occupato il municipio e dato inizio ad un nuovo governo popolare, si abbandonano ad una vera e propria caccia all'uomo, giustiziando gli aguzzini di alcuni notabili del paese. L'avvocato Nicola Lombardo, un democratico reduce dalla guerra d'indipendenza del 1848, si insedia nel municipio, in virtù di un'incerta autorità conferitagli dal governatore di Catania, e cerca invano di frenare la reazione popolare e di dare inizio ad un'opera di riorganizzazione, in nome degli ideali di giustizia, uguaglianza, libertà. Nino Bixio, immerso nei preparativi dello sbarco in Calabria, stronca personalmente il focolaio di rivolta, alla testa di un forte contingente di garibaldini.

Fatti arrestare un centinaio di picciotti, istituisce un tribunale militare per processare i capi ribelli, tra i quali l'avvocato Lombardo.

Sotto insistente pressione dello stesso Bixio, che invoca la condanna a morte dei colpevoli, in un sommario processo si decreta la loro fucilazione. Così, Bixio viene a rappresentare la "continuità" del potere e l'episodio narrato da Vancini con scrupolo documentario e storiografico, ma anche con intenti provocatoriamente politici, dimostra emblematicamente che il passaggio dal dominio dei Borboni a quello di Vittorio Emanuele II non ha implicato mutamenti di sorta nel modo di concepire la giustizia e il potere nel Sud.

Fortemente caratterizzato sia nell'ambientazione storica che nella cronaca degli avvenimenti, ma ancor più nell'approfondimento psicologico dei protagonisti e delle figure di contorno, *Bronte* è un film controcorrente che, in un certo senso, legittima una rivolta sanguinosa, sia pure da parte di uomini che vivono in condizioni subumane. Tutta dalla parte dei ribelli e contro l'ingerente inflessibilità di Nino Bixio, la pellicola è un esplicito atto di accusa nei confronti della presa di posizione del generale garibaldino.

In sequenze di un crudo realismo e in uno stile concitato, che ben si adatta ai contenuti della rappresentazione, Vancini ha girato *Bronte* senza mai mettere la macchina da presa su un carrello e, adoperandola a mano libera, ci dà la sensazione di un materiale rubato da un cronista che si sia trovato nel paese siciliano nel 1860, spettatore di eventi concisi e di inaudita violenza e ingiustizia. In questo modo, la repressione dei picciotti e il fallimento dell'impresa rivoluzionaria assumono l'evidenza di una evocazione spettacolare densa di implicazioni politiche, priva di incrostazioni didascaliche e moralistiche.

BRONTE: CRONACA DI UN MASSACRO CHE I LIBRI DI STORIA NON HANNO RACCONTATO
1972

Regia: Florestano Vancini - *Soggetto:* Florestano Vancini, Benedetto Benedetti, Fabio Carpi - *Sceneggiatura:* Florestano Vancini, Fabio Carpi, Nicola Badalucco, Leonardo Sciascia - *Fotografia* (colore): Nedad Jovičić - *Costumi:* Silvana Pantani - *Montaggio:* Roberto Perpignani - *Musica:* Egisto Macchi - *Produzione:* Alfa Cinematografica (Roma) /RAI (Roma) / Histria Film (Capodistria) - *Origine:* Italia-Jugoslavia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Ivo Garrani (*Nicola Lombardo*), Mariano Rigillo (*Nino Bixio*), Ilija Džuvalekovskij (*Nunzio Cesare*), Rudolf Kukri (*Ignazio Cannata*), Madrag Lončar (*Rosario Leotta*), Andjenko Štimačič (*Sebastiano De Luca*), Loris Mazzocchi (*Longhitano Longi*), Slobodan Dimitrijević (*Nunzio Sampieri*), Zvonimir Jelačić (*Nunzio Spitalieri*), Giuliano Petrella (*Girardo Frajunco*), Janez Skiro (*Rosario Aldala*), Bert Soltan (*Arcangelo Allera*), Stijan Arandjelovskij (*Calogero Gasparazzo*), Andrea Aurelli (*Nicola Miccichè*), Filippo Scelzo (*Padre Palermo*), Miro Cundara (*Padre Biusio*), Pietro Fumeo (*Padre Radice*), Anna Maria Chili (*Maria*), Ida Di Benedetto (*Nunziatina Cannata*), Grazia Di Marzio (*Assunta Cannata*), Biserka Alibegović (*Carmela Longi*), Annamaria Lanciaprimeo (*Lucia Sampieri*), Franco Aloisi, Raniero Brumini, Asim Bukva, Empedocle Buzzanca, Aldo Ceconi, Ernesto Colli, Ilija Ivezić, Veljko Maričić, Nereo Scaglia, Lorenzo Piani, Vittorio Fanfani, Paolo Benelli.

SAN MICHELE AVEVA UN GALLO
1972

Sceneggiatura e regia: Paolo e Vittorio Taviani - *Soggetto:* dalla novella «Il divino e l'umano» di Leone Tolstoj - *Fotografia* (eastmancolor) : Mario Masini - *Scenografia:* Giovanni Sbarra - *Costumi:* Lina Nerli Taviani - *Montaggio:* Roberto Perpignani - *Musica:* Benedetto Ghiglia, Pëtr Ilič Čaiikovskij, Vincenzo Bellini - *Produzione:* Giuliani G. De Negri per la Ager Film e la RAI - *Origine:* Italia - *Durata:* 90'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Giulio Brogi (*Giulio Manieri*), Daniele Dublino (*il carceriere*), Renato Cestiè, Vito Cipolla, Virginia Ciuffini, Marcello Di Martire, Vittorio Fanfoni, Francesco Sanvilli, Giuseppe Scarcella, Renato Scarpa, Sergio Serafini, Sammy Pavel, Vito Cipolla, Renato Niccolai, Cinzia Bruno, Stefano Guerrini, Lorenzo Piani.

Venato di lirismo è, invece, il tentativo rivoluzionario di Giulio Manieri, che i Taviani rappresentano in *San Michele aveva un gallo*. Eroe o, meglio, antieroe di questo film-capolavoro è un anarchico internazionalista, di famiglia benestante, ex possidente, ex studente, ora gelataio, che, subito dopo la proclamazione di Roma capitale d'Italia, compie, con un pugno di compagni armati, un'azione dimostrativa in un paese di montagna del centro della penisola. Sostenitore di quella che veniva chiamata "la propaganda del fatto", il gruppo comandato dal Manieri mira a porre le basi per una futura insurrezione generale, realizzando imprese clamorose, quanto emblematiche. La sollevazione contadina, la linea rivoluzionaria, questa volta, passa attraverso agitazioni sporadiche, ma significative. Così i sovversivi occupano il municipio, distruggono gli incartamenti, simbolo dello stato borghese, si impadroniscono del granaio comunale. Senza proporsi di far scoppiare la rivoluzione, vogliono soltanto dare un piccolo esempio di ciò che potrebbe essere la rivoluzione. Ma la gente non li segue. Intorno al gruppo c'è il deserto.

Se Giulio Manieri è la proiezione italiana di Anatolij Svjetoglub, lo studente rivoluzionario del racconto tolstojano «Il divino e l'umano» al quale liberamente si ispira *San Michele aveva un gallo*, e l'impresa evocata dai Taviani è immaginaria, i loro modelli storici hanno radici profonde sia nei personaggi che nei fatti insurrezionali dell'anarchismo ottocentesco. Il protagonista del film potrebbe essere un parente stretto di figure di rivoluzionari come Enrico Malatesta, Carlo Cafiero, Amilcare Cipriani, i quali, sotto l'influenza di Bakunin, tentarono di organizzare il malcontento e la protesta delle masse popolari, proprio attraverso gesti clamorosi che le svegliassero da secolari torpori di sudditanza. E così la *jacquerie* dimostrativa di Manieri e compagni ricalca, sia pure in maniera più scalcinata, iniziative insurrezionali come quelle di Imola, Firenze e specialmente del Matese, dove la "propaganda del fatto", teorizzata da Mazzini e da Pisacane, trovava i primi terreni di verifica.

Nel corso dell'azione dimostrativa, Giulio uccide il sindaco, che a sua volta aveva dato l'ordine di uccidere un compagno. Il sopraggiungere di un reggimento di soldati fa miseramente fallire la spedizione. Giulio viene arrestato, processato e condannato a morte. Solo *in extremis*, al termine dell'atroce rituale di un'esecuzione simulata, la condanna gli viene commutata in ergastolo, con dieci anni di segregazione. «Durante questi dieci anni, trascorsi in una cella semibuia, qualche fenditura per l'aerazione, le pareti mattonate, un lettino e uno sgabello», recensisce Lino Micciché, «Giulio Manieri cerca con tutte le sue forze di non cedere all'abbruttimento e alla pazzia. Scandisce ogni sua giornata con orari ferrei, adoperandosi per mantenere l'esercizio fisico e mentale necessario per non soccombere alla disperazione. Lì dove la sua autodisciplina non basta più, sopperisce con la fantasia, immaginando lunghe discussioni con gli amici e serate trascorse a teatro. Quando oramai

la dimensione del tempo, per Giulio e per gli spettatori, si è completamente frantumata nelle rituali scansioni delle giornate, arriva il momento della fine della segregazione. Giulio compie il suo viaggio sulla laguna verso il nuovo carcere. Ma su un'altra barca, anch'essa diretta al carcere, sono trasportati, al pari di Giulio, un gruppo di giovani rivoluzionari. Tra questi e Manieri si apre un discorso sordo. I giovani spiegano, non senza crudeltà, al compagno più vecchio di loro, che dieci anni hanno trasformato la realtà, che lo scopo di oggi è l'organizzazione delle masse popolari e che i gesti velleitari, come quelli compiuti da Giulio, sono condannabili e inutili. Dopo un momento in cui Manieri sembra accettare il ribaltamento della sua realtà, il rivoluzionario si lascia scivolare in acqua suicidandosi.»⁸²

In realtà, *San Michele aveva un gallo* è, pur nella ripresa di teorizzazioni rivoluzionarie di un Mazzini o di un Pisacane, un film post-risorgimentale, così come il successivo lavoro dei Taviani, *Allonsanfan*, è ambientato negli anni della Restaurazione e quindi anticipa, sia pure di poco, i primi movimenti insurrezionali. Ma qui è interessante constatare l'inserimento da parte dei registi, nella storia tragica di Fulvio Imbriani e dei Fratelli Sublimi, di notazioni strettamente risorgimentali.

1816. L'impero napoleonico è crollato. In Italia, come in tutta l'Europa, sfinita da venti anni di sovvertimenti e di guerre, i regnanti spodestati tornano sui loro troni. In nome dell'ordine vengono liquidate le ultime grandi conquiste della Rivoluzione francese. Per gli ultimi rivoluzionari è un momento di crisi, di sbandamenti, di divisioni.

Il riferimento dei Taviani all'anno della Restaurazione proietta la storia di Fulvio e dei Fratelli Sublimi in una sorta di "anno zero" di un potere affrancato ormai, con la violenza e la persuasione occulta, rispetto a qualunque conato di ribellione. Le avanguardie rivoluzionarie sono allo sfascio perché è saltata la prospettiva dei tempi corti, di un tutto e subito e non si ritrovano più nella gittata dei tempi lunghi che ora si impongono come unica strategia. Nasce proprio da qui la sbandata di chi, come Fulvio, si precipita disperatamente nella propria conchiglia individualista, o di quanti, come i Fratelli Sublimi, propendono per una fuga in avanti altrettanto disperata. E da questo contesto nasce la splendida intuizione dei registi di far violenza alla storia, anticipando nella spedizione al Sud dei Fratelli e del recalcitrante protagonista gli eventi che condussero alla drammatica impresa di Carlo Pisacane.

In sostanza, tanto in *San Michele aveva un gallo* quanto in *Allonsanfan*, operando sulla ricostruzione storica in maniera estremamente libera, i Taviani hanno compiuto un'operazione di sincretismo storico, disinteressandosi di un semplice procedimento di ricostruzione esatta, così come è spesso accaduto nella storia dell'arte, da Shakespeare a Goethe a Ejzenštejn. Restando ad *Allonsanfan*, sarà sufficiente pensare alle camicie rosse indossate dai Fratelli Sublimi per rendersi conto della imprecisione: le camicie rosse

ALLONSANFAN

1974

Soggetto, sceneggiatura e regia: Paolo e Vittorio Taviani - *Fotografia* (eastmancolor) : Giuseppe Ruzzolini - *Scenografia:* Giovanni Sbarra - *Costumi:* Lina Nerli Taviani - *Montaggio:* Roberto Perpignani - *Musica:* Ennio Morricone - *Produzione:* Giuliani G. De Negri per «Una», Cooperativa Cinematografica - *Origine:* Italia - *Durata:* 111.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Marcello Mastroianni (*Fulvio Imbriani*), Lea Massari (*Charlotte*), Mimsy Farmer (*Francesca*), Laura Betti (*Esther, sorella di Fulvio*), Bruno Cirino (*Tito*), Renato De Carmine (*Costantino, fratello di Fulvio*), Claudio Cassinelli (*Lionello*), Benjamin Lev (*Vanni «Peste»*), Stanko Molnar (*Allonsanfan*), Ermanno Taviani (*Massimiliano*), Luisa De Santis (*Fiorella, moglie di Costantino*), Biagio Pelligra (*il prete*), Michael Berger (*Remigio, marito di Esther*), Alderica Casali (*la governante di casa Imbriani*), Francesca Taviani (*Giovanna*), Raul Cabrera, Roberto Frau, Cyrille Spiga, Pier Giovanni Anchisi, Luis La Torre, Carla Mancini, Bruna Righetti.

82. Lino Micciché, *San Michele aveva un gallo*, «Avanti!», 16 aprile 1976.

KAOS (episodio L'ALTRO FIGLIO)
1984

Regia: Paolo e Vittorio Taviani - **Soggetto:** da «Le novelle per un anno» di Luigi Pirandello - **Sceneggiatura:** Paolo e Vittorio Taviani, Tonino Guerra - **Fotografia** (eastmancolor) : Giuseppe Lanci - **Scenografia:** Francesco Bronzi - **Costumi:** Lina Nerli Taviani - **Montaggio:** Roberto Perpignani - **Musica:** Nicola Piovani - **Produzione:** Giuliano G. De Negri per la RAI/Filmtre - **Origine:** Italia.

INTERPRETE E PERSONAGGIO

Margarita Lozano (*la madre*).

PASSIONE D'AMORE

1981

Regia: Ettore Scola - **Soggetto:** dal romanzo «Fosca» di Iginio Ugo Tarchetti - **Sceneggiatura:** Ruggero Macari, Ettore Scola - **Fotografia** (colore): Claudio Ragona - **Scenografia:** Fiorenzo Senese - **Costumi:** Gabriella Pescucci - **Montaggio:** Raimondo Crociani - **Musica:** Armando Trovajoli - **Produzione:** Franco Committeri per la Masfilm (Roma) / Les Films Marceau-Cocinor (Parigi) - **Origine:** Italia-Francia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Bernard Giraudeau (*Giorgio Bacchetti*), Valeria D'Obici (*Fosca*), Laura Antonelli (*Clara*), Jean-Louis Trintignant (*il dottore*), Massimo Girotti (*il colonnello*), Bernard Blier (*il maggiore Tarasso*), Gerardo Amato (*il tenente Baggi*), Sandro Ghiani (*l'attendente di Giorgio*), Alberto Incrocci (*il capitano Rivolti*), Rosaria Schemmari (*la dama di compagnia di Fosca*), Francesco Piastra (*l'attendente del colonnello*), Saverio Vallone (*il tenente biondo*), Franco Committeri (*il marito di Clara*).

appariranno molto più tardi. E la stessa cosa deve dirsi riguardo alla spedizione in Calabria, impossibile nel 1816: un simile progetto, spesso presente nelle avanguardie rivoluzionarie italiane, sarà oggetto di tentativi più tardivi, sia pure con analoghi risultati.

In pieno Risorgimento è invece ambientato l'episodio *L'altro figlio* nel film *Kaos*, realizzato dai Taviani nel 1984. Qui i registi, liberamente ispirandosi alla celebre novella di Pirandello, rievocano in immagini di straordinaria potenza poetica il racconto di una vecchia madre. La donna desidererebbe consegnare ad uno dei tanti emigranti siciliani, che si apprestano a partire per l'America, una lettera indirizzata ai suoi figli che l'hanno abbandonata già da qualche anno in cerca di fortuna negli Stati Uniti. La missiva non è che un foglio pieno di segni incomprensibili. Un giovane medico, che si reca sul posto per consegnare i nulla osta sanitari per l'espatrio, si offre di riscriverla, ma resta incuriosito dal fatto che la vecchia è seguita da un giovane, che essa tiene brutalmente a distanza come un cane. Alla richiesta di spiegazioni, la donna narra un'incredibile storia. Molti anni prima, dice, è venuto in Sicilia un uomo con lo scopo di abbattere ogni steccato e tutte le ingiustizie: Garibaldi! Scatta, nello splendore di un solare *flash-back*, la visione di un'immagine mitica: l'Eroe sul cavallo bianco è come un principe leggendario, inquadrato come un'apparizione divina, in una delle più belle sequenze dell'intero film. Ma su questo squarcio di luce e di speranza calano ben presto le tenebre di una drammatica realtà. La vecchia prosegue nella sua rievocazione con voce fuori campo, mentre immagine dopo immagine i Taviani ne visualizzano la tragedia. Garibaldi, dice la donna, si è reso colpevole di un grave errore: quello di aver liberato dalla prigionia borbonica tutti i carcerati, fossero essi detenuti politici o delinquenti comuni. Lei era una giovane sposa con due figli piccoli e non riuscì ad impedire che il marito le venisse rapito da una banda di briganti appena usciti di galera. Messasi disperatamente alla ricerca del consorte, raggiunse finalmente i malfattori e si trovò ad assistere all'orrendo spettacolo dei briganti che giocavano a bocce con la testa del marito. Non contenti, la rapirono e le fecero violenza. Da questo strupro nacque un figlio che è ora proprio quello che la segue a distanza e che è l'immagine vivente di quel brigante che palleggiava il cranio martoriato.

Maestri dell'affabulazione, i Taviani raccontano questa storia avvicinandosi al personaggio della protagonista con pudore, rispetto e pietà per il suo dolore, ma anche con una certa complicità per le sue superstizioni e le sue rivolte: anche per quella che le fa ribaltare la propria posizione di fronte al mito di Garibaldi, ritenuto ora causa di tutti i suoi mali.

Passione d'amore

Passione d'amore, realizzato da Ettore Scola nel 1981 segna il debutto a pieni voti del regista nel suo primo film in costume. In

questo lavoro ambientato in clima risorgimentale, Scola indaga con lo scrupolo di un entomologo dentro i sentimenti di una morbosa storia d'amore, tra le più straordinarie che siano state scritte nell'ambito dei racconti della Scapigliatura. La pellicola, ispirata a «Fosca» di Iginio Ugo Tarchetti è il tentativo di una verifica di tanti temi cari al regista nei meandri di un'altra storia particolare. Si potrebbe dire che *Passione d'amore* è come incorniciato da un'ambientazione risorgimentale e romantica, con divise d'epoca, costumi e comportamenti legati all'Italia della seconda metà dell'Ottocento, ma il quadro delle idee e delle passioni resta contemporaneo, non estraneo alla predilezione di Scola di raccontare, più che le vicende dei privilegiati, quelle degli umiliati e dei diversi. Dalla lettura di Fosca, per quanto riguarda l'intreccio della vicenda, ma soprattutto di un altro racconto dello stesso Tarchetti, «La nobile follia», per quanto concerne la sottolineatura di certe atmosfere dai colori bui e la compostezza di un ritmo narrativo raccolto, Scola ha tratto ottimi spunti per un film su un difficile itinerario psicologico, che conduce una donna alla morte e un uomo all'auto-distruzione.

È il 1862. In una città del Piemonte il giovane e bellissimo capitano di cavalleria Giorgio Bacchetti, resosi protagonista in Crimea e sull'Aspromonte, vive un periodo di meritato riposo, folgorato dalla bellezza di Clara. Un giorno, il capitano riceve l'ordine di trasferirsi in un presidio di confine dove l'unico momento mondano è costituito dal pranzo degli ufficiali, costantemente disertato, per indisposizioni improvvisi, dalla cugina del colonnello. Fosca, questo è il nome della donna, un nome che è tutto un programma, è reduce da un matrimonio neppure consumato e soffre come una tortura la propria irriducibile bruttezza. Resta, perciò, chiusa nella sua stanza a divorare libri, a suonare il pianoforte, a curare le malattie di cui è vittima, che si manifestano soprattutto in violentissimi attacchi d'isteria. Una mattina, inaspettatamente, la donna si presenta al capitano: il volto cadaverico, negli occhi il rossore di una pena infinita, il naso aquilino che pesca in una bocca repellente, il corpo piallato. Perdutoamente innamorata dell'ufficiale, che ha spiato fin dal giorno dell'arrivo, Fosca ha un'anima forte; nell'Ottocento, si sarebbe detto un'anima grande. Fra svenimenti, malori, diserzioni della mensa militare e ricomparsa saltuarie, irrita il bel capitano, con la costanza ineluttabile di una richiesta d'amore che non si vergogna di farsi pressante. Lo insegue, lo perseguita dentro e fuori il presidio, alternando tenerezze a prepotenze. Occorre comunque un peggioramento delle condizioni di Fosca per spingere Giorgio nelle braccia della sua mantide religiosa. A poco a poco, mentre la donna si riprende e diventa felice, è la salute di Giorgio a vacillare. Le nevrosi di Fosca si scaricano sul capitano, come in un sistema di vasi comunicanti. Durante il brindisi della vigilia di Natale, che vede Fosca raggiante a spese di un uomo sempre più incupito ed emotivamente distrutto, arriva la comunicazione del definitivo trasferimento del capitano. Fosca si

NELL'ANNO DEL SIGNORE ...

1969

Soggetto, sceneggiatura e regia: Luigi Magni - Fotografia (eastmancolor): Silvano Ippoliti - Scenografia: Carlo Egidi - Costumi: Lucia Mirisola - Montaggio: Ruggero Mastroianni - Musica: Armando Trovajoli - Produzione: Bino Cicogna per San Marco (Roma) / Les Films Corona, Franco Film (Parigi) - Origine: Italia-Francia.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Nino Manfredi (*Cornacchia alias Pasquino*), Robert Hossein (*il medico Leonida Montanari*), Ugo Tognazzi (*il cardinale Rivarola*), Rénaud Verley (*Angelo Targhini*), Enrico Maria Salerno (*il capitano Nardoni*), Claudia Cardinale (*Giuditta Di Castro*), Alberto Sordi (*il frate*), Britt Ekland (*la principessa Spada*), Franco Abbina, Bruno Erba, Pippo Franco, Piero Nistri, Bob McQuarry, Marco Tulli, Maria Cristina Farnese, Emilio Marchesini.

aggrappa a lui, lo implora di non abbandonarla, grida a tutti i presenti il suo amore. Il colonnello, ignaro di tutto, assiste allibito al dolore della cugina; sopraffatto dalla vergogna, in mezzo ai suoi invitati, sfida il capitano a duello. La notte stessa il capitano Bacchetti torna, di sua volontà, nella camera di Fosca. È avvenuto quello che sembrava impossibile: l'affascinante ufficiale si è innamorato della brutta creatura. All'alba il duello: Giorgio uccide il colonnello, mentre Fosca muore felice dopo l'unica notte d'amore della sua vita.

Come si legge, in questo film, considerato da molti "antipatico" e da Scola ritenuto come uno dei capitoli più importanti della sua carriera creativa, il Risorgimento contrappunta la storia nella insolita chiave di una normale ambientazione di vita di presidio: una quotidianità di rapporti tra ufficiali e alte cariche militari che il regista ricostruisce con grande abilità.

Luigi Magni: un tris d'assi

L'immagine figurata presa in prestito dal gioco del poker si riferisce a tre film realizzati da Luigi Magni, che, per molti versi, possono essere considerati tra i più risorgimentali degli anni Settanta e Ottanta: *Nell'anno del Signore* (1969), *In nome del Papa Re* (1977) e *Il Generale* (1987). Se i primi due sono venati da una marcata polemica antipapalina, il terzo è il più celebrativo dei film finora realizzati sulla vita di Garibaldi.

Alla sua seconda prova come regista, dopo aver esordito nell'anno precedente con *Faustina*, Magni mette in scena un lavoro che raggiunge un grande successo di pubblico e si segnala come campione assoluto di incassi nella stagione 1969/1970. *Nell'anno del Signore*, con il quale Nino Manfredi ha vinto il Nastro d'argento per la migliore interpretazione maschile, narra la storia vera del medico Leonida Montanari e del fuoruscito modenese Angelo Targhini, due martiri carbonari decapitati, per attività sovversiva, dal governo pontificio.

La vicenda, calata negli scorci ambientali della vecchia Roma del 1825, è percorsa dagli echi di un linguaggio romanesco insieme colto e popolare, caustico e sboccato, proprio di certi sferzanti sonetti di Gioacchino Belli.

Attorno ai due affiliati alla Carboneria, Magni costruisce un'impalcatura romanzata con lo scopo di dare rilievo ad un eccezionale cast di interpreti tra i quali figurano: Manfredi, nel ruolo del ciabattino Cornacchia *alias* Pasquino, attraverso le cui graffianti invettive si esprime l'umore del popolino romano, al quale è affidato il compito di riscattare inutilmente, di fronte all'autorità pontificia, la sua vita in cambio di quella dei cospiratori; Ugo Tognazzi che, nelle seriche vesti dell'inflessibile cardinale Rivarola, trova momenti di finissimo istrionismo; Alberto Sordi, nei panni di un frate rozzo e sguaiatamente materiale, a cui spetta l'incarico di

confortare e indurre ai Sacramenti i due patrioti, incalliti miscredenti; Enrico Maria Salerno, nel ruolo del capitano Nardoni, duro ed intransigente artefice della repressione pontificia; Claudia Cardinale che dà il volto alla giovane ebrea Giuditta, convivente con Cornacchia e innamorata di Angelo Targhini.

Lo stesso Manfredi è protagonista di un ritratto memorabile — in perfetto equilibrio fra il comico, il grottesco, il drammatico —, qual è quello di monsignor Colombo nel film *In nome del Papa Re*: ancora una volta, uno dei maggiori successi della stagione 1977/1978, al terzo posto assoluto degli incassi dopo *Guerre stellari* e *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. Il racconto, questa volta, si dipana sullo sfondo storico e sociale della Roma del 1867, sotto il regno di papa Pio IX. In questo anno, nella Città Eterna, furono ghigliottinati i muratori sovversivi Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti, dopo un processo senza difesa, come colpevoli dell'attentato alla caserma Serristori in Trastevere, in cui avevano perso la vita ventitré zuavi. Ispirandosi a questi fatti, Luigi Magni individua e dirige una storia di grande presa popolare.

«Magni immagina,» scrive Giovanni Grazzini, «che accanto a Monti e Tognetti agisse un terzo sovversivo: un adolescente, Cesare Costa, nato dagli amori giovanili fra una contessa e un prete, don Colombo, che nel '67 si trova giudice del tribunale chiamato a giudicarlo. Monsignore ignora di avere quel figlio. Lo apprende dalla madre sgomenta che lo supplica di salvarlo. Già deciso a lasciare il tribunale perché fiuta l'avvento di un'epoca nuova, l'uomo rinvia le dimissioni, e prima si adopera per aiutare il ragazzo a fuggire, poi lo nasconde in casa propria. Col rimorso di non fare altrettanto per Monti e Tognetti, e con gran rabbia di Cesare, il quale non sa di essere suo figlio e vuole seguire la stessa sorte dei compagni. Invano al processo don Colombo tenta di difendere Monti e Tognetti, per i quali è richiesta la pena di morte. Gli alti prelati li condannano, e don Colombo — che ora la Chiesa sospetta di connivenza coi sovversivi — può soltanto sperare che Pio IX conceda la grazia. Il Papa Nero, capo dei gesuiti, vuole spingerlo a riabilitarsi convincendo il Pontefice a negarla, ma don Colombo si rifiuta. Dopo che i due saranno stati ghigliottinati, e Cesare ucciso dal marito di sua madre (che lo credeva un giovane amante), monsignore negherà l'ostia al Papa Nero. Sarà l'unico modo che gli rimane per esprimere la sua protesta contro una Chiesa ipocrita e violenta.»⁸³

Tanto in *Nell'anno del Signore* quanto nel successivo *In nome del Papa Re*, la rappresentazione scorre, dunque, sul duplice binario della realtà e della fantasia, anche se la ricostruzione delle ambientazioni scenografiche e quella dei costumi contribuisce a conferire una prestanza realisticamente spettacolare. Per quanto i due film agiscano sul fulcro della condanna a morte di patrioti anticlericali, le istanze risorgimentali appaiono sostanzialmente velate dalla preponderante personalità di attori che molto spesso appannano la struttura drammatica dell'opera. E il risultato complessivo sposta

IN NOME DEL PAPA RE

1977

Regia: Luigi Magni - *Soggetto e sceneggiatura*: Luigi Magni - *Fotografia* (eastmancolor): Danilo Desideri - *Scenografia*: Lucia Mirisola - *Costumi*: Lucia Mirisola - *Montaggio*: Ruggero Mastroianni - *Musica*: Armando Trovajoli - *Produzione*: Franco Committeri per la Juppiter Generale Cinematografica - *Origine*: Italia. *

INTERPRETI E PERSONAGGI

Nino Manfredi (*Don Colombo*), Danilo Mattei (*Cesare Costa*), Carmen Scarpitta (*contessa Flaminia*), Giovannella Grifeo (*Teresa*), Carlo Bagno (*Perpetuo*), Gabriella Giacobbe (*Maria Tognetti*), Ettore Manni (*conte Ottavio*), Camillo Milli (*Don Marino*), Rosalino Cellamare (*Gaetano Tognetti*), Giovanni Rovini (*Presidente del tribunale della Sacra Rota*), Renata Zamengo (*Lucia Monti*), Luigi Basagaluppi (*Giuseppe Monti*), Salvo Randone (*Papa Nero*).

83. Giovanni Grazzini, *In nome del papa Re*, «Corriere della Sera», 7 dicembre 1977; riprodotto in Giovanni Grazzini, *Cinema '77*, Laterza, Bari 1978, pp. 154-155.

IL GENERALE

1987

Regia: Luigi Magni - **Soggetto:** Luigi Magni, Arrigo Petacco - **Sceneggiatura:** Luigi Magni, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi - **Scene e costumi:** Lucia Mirisola - **Musica:** Nicola Piovani - **Produzione:** RAI-Radiotelevisione Italiana/RAIDUE/Antenne 2/Tele-München/TVE/Vides.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Franco Nero (*Giuseppe Garibaldi*), Erland Josephson (*Camillo Benso conte di Cavour*), Jacques Perrin (*Vittorio Emanuele II*), Gila von Weitershausen (*Speranza von Schwartz*), Angela Molina (*Battistina Ravello*), Flavio Bucci (*Giuseppe Mazzini*), Lara Naszinski (*Jessie White Mario*), Hector Alterio (*Gustavo marchese di Cavour*), Laura Morante (*Anita Garibaldi*), Gianni Vettorazzo (*Alberto Mario*), Cosimo Cinieri (*Agostino Bertani*), Sebastiano Nardone (*Fra Pantaleo*), Ivica Pajer (*Nino Bixio*), Antonio Marsina (*Giacomo Medici*), Relja Basic (*Stefano Türr*), Philippe Leroy (*Enrico Cialdini*), Mariano Rigillo (*Liborio Romano*), Kim Rossi Stuart (*Menotti Garibaldi*), Bert Sotlar (*Manfredo Fanti*), Antoine Saint-Jean (*Giuseppe Sirtori*), Massimo Abate (*Francesco II di Borbone*), Barbara May (*Maria Sofia di Baviera*), Maria Rosaria Omaggio (*Bianca Ronzani*), Boris Kralj (*Carlo Pellion, conte di Persano*), Memè Perlini (*Alessandro Dumas*), Alma Prica (*Teresita Garibaldi*), Antonio Orfanò (*Pilade Bronzetti*), Mario Mircovic (*Ricciotti Garibaldi*), Cristina Borghi (*Emma*), Tomislav Striga (*Stefano Canzio*), Daniele Dublino (*Luigi Carlo Farini*), Hermina Pipinic (*signora Deidery*), Massimo Serato (*Giuseppe Rittucci*), Mirella Banti (*Rosina Vercellana*), Sergio Nicolai (*Urbano Rattazzi*), Vjenceslav Kapural (*Giovanni Basso*).

in secondo piano le tematiche storico-critiche ispiratrici a tutto vantaggio di una narrazione romanzata.

La stessa impressione si avverte persino nel recentissimo film sulla vita dell'Eroe dei Due Mondi, realizzato da Magni per la televisione. La storia, i personaggi, le immagini di *Il Generale*, sia pure in un grandioso affresco d'epoca, spostano l'ago della bilancia più sul mito garibaldino e sulla spettacolarità delle sue imprese piuttosto che sugli approfondimenti realistici di una visione non artificiosa. E questo, nonostante il lodevole tentativo di mettere a fuoco un personaggio che, oltre che un "monumento a cavallo", è stato un essere umano con pregi, difetti, contraddizioni e con una vita meravigliosa, ma anche piena di amarezze e fatiche. Non è un caso che Franco Nero (nel ruolo di uno stereotipo "alla Alessandrini") abbia dichiarato, alla fine delle riprese, di avere avuto la sensazione di essere protagonista di un bellissimo film western.

La vicenda televisiva di *Il Generale* si svolge tra il 1860 e il 1861, nei momenti cruciali dell'entrata vittoriosa di Garibaldi a Napoli, della battaglia del Volturno, dell'incontro di Teano, del volontario esilio nella selvaggia Caprera, della nomina a deputato del Regno. I tre volti di un Garibaldi combattente, agricoltore, politico sono ampiamente esplicitati, insieme ad una parte della sua vita sentimentale: dal ricordo di Anita al rapporto con Battistina nella solitudine di Caprera, fino all'amore-amicizia con l'aristocratica Speranza. Oltre a fatti stranoti, *Il Generale* ne evidenzia altri, finora ignorati dallo schermo cinematografico (e qui sta forse il pregio principale del film).

Senza la pretesa di dare risposte, né tanto meno di inserirsi in un dibattito critico ancora aperto relativamente alla formazione del Regno d'Italia, Magni ha puntato l'attenzione sul fascino dell'Eroe, sulla sua profonda convinzione per ciò che è riuscito a realizzare e sulla sua totale dedizione agli ideali di un'Italia unita, libera, indipendente. Insieme a Garibaldi, Mazzini, Cavour e Vittorio Emanuele II non sono, per la verità, scolpiti come altrettanti "santini" di certi libri per le scuole medie, che ancora ce li fanno immaginare sotto braccio, uniti dal nobile e comune intento di "fare" l'Italia allo stesso modo. Appaiono, altresì, giustamente intenti ciascuno ad un diverso progetto. Quel progetto che sconfiggerà l'idealismo di Garibaldi, vincitore sul campo di battaglia, ma perdente in politica.

Con *Il Generale* concludiamo la lunga eppur sommaria analisi dei rapporti fra Risorgimento e cinema, quale abbiamo cercato di delineare nel presente scritto, con la consapevolezza di un contributo sul quale è augurabile che altri intervengano con analisi specifiche. La nostra carrellata, infatti, non ha pretese esaustive, anche se ci riteniamo ampiamente soddisfatti di una difficile indagine critica e del recupero di un ricco materiale iconografico che rendono l'idea della fortuna di un genere che, sia pure con andamenti discontinui ed a vari livelli di artisticità, ha costellato l'intero cammino di una quasi secolare storia del cinema italiano.







In apertura di capitolo:
Kaos episodio *L'altro figlio* (1984), regia di Paolo e Vittorio Taviani.



Nelle pagine precedenti:
Nell'anno del Signore ... (1969), regia di Luigi Magni. Il film narra la storia vera, calata negli scorci ambientali della vecchia Roma del 1825, del medico Leonida Montanari e del fuoruscito modenese Angelo Targhini: due martiri carbonari decapitati, per attività sovversiva, dal governo pontificio.

In questa pagina:
Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato (1972), regia di Florestano Vancini. All'indomani della liberazione della Sicilia da parte di Garibaldi e delle sue Camicie Rosse, i picciotti di un piccolo centro agricolo ai piedi dell'Etna sentono ormai giunta l'ora della rivolta contro ogni vessazione subita dalla mafia e dai suoi capi.





Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato.

L'occupazione del municipio da parte dei picciotti, che danno inizio ad un nuovo governo popolare e si abbandonano ad una vera e propria caccia all'uomo, giustiziando gli aguzzini di alcuni notabili del paese. (nella pagina precedente)

Nino Bixio (Mariano Rigillo) stronca personalmente il focolaio di rivolta, alla testa di un forte contingente di garibaldini. (in questa pagina)

Fatti arrestare un centinaio di picciotti, Bixio istituisce un tribunale militare per processare i capi ribelli. (nella pagina accanto)





Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Locandina del film. Sotto insistente pressione dello stesso Bixio, che invoca la condanna a morte dei colpevoli, in un sommario processo si decreta la loro fucilazione.



Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Locandina del film. La fucilazione dei capi della rivolta. Questo film controcorrente è un esplicito atto di accusa nei confronti della presa di posizione del generale garibaldino.





San Michele aveva un gallo (1972), regia di Paolo e Vittorio Taviani.

Giulio Manieri, subito dopo la proclamazione di Roma capitale d'Italia, compie, con un pugno di compagni armati, un'azione dimostrativa della cosiddetta «propaganda del fatto» in un paese di montagna del centro della penisola.

Nella pagina accanto:

San Michele aveva un gallo. Giulio Manieri (Giulio Brogi) sconta la pena di dieci anni di segregazione, cercando con tutte le sue forze e la sua immaginazione di non cedere all'abbruttimento e alla pazzia.





San Michele aveva un gallo.

Sulla laguna, verso il nuovo carcere, Giulio Manieri si scontra con la dura realtà di una nuova strategia rivoluzionaria, che altri giovani carcerati tentano di spiegargli. Ma tra questi e Manieri si instaura un discorso sordo.

A Giulio Manieri non resta che il suicidio.
(nella pagina accanto)







Allonsanfan (1974), regia di Paolo e Vittorio Taviani. Fulvio (Marcello Mastroianni), travestito da frate, fa ritorno a Villa Imbriani, accolto dalla sorella Esther (Laura Betti) e dal fratello Costantino interpretato da Renato De Carmine. (a lato)

Charlotte (Lea Massari). La compagna di Fulvio lo invita a non abbandonare la lotta e ad unirsi di nuovo ai Fratelli Sublimi. (sotto)

Fulvio, ormai ristabilito, si sente un rivoluzionario fallito. (nella pagina accanto)







Allonsanfan.

Pur di non partire con i Fratelli e di non prendere parte alla loro spedizione in Calabria, Fulvio si provoca una brutta ferita alle gambe. *(nella pagina accanto)*

L'utopia e gli ideali dei Fratelli Sublimi stanno per misurarsi sul terreno concreto dei contatti con la popolazione calabrese. *(sotto)*

I Fratelli Sublimi si apprestano ad andare incontro al popolo. *(nelle pagine seguenti)*











Allonsanfan.

Fulvio ha tradito, non crede al racconto utopistico di Allonsanfan, poi è preso dai dubbi. Si infila la giacca rossa e cade sotto i colpi dei fucili borbonici. (in questa pagina)

I contadini calabresi massacrano i Fratelli, ma l'immaginazione di Allonsanfan li vede accomunati in una unione di intenti, di prospettive, di obiettivi libertari. Rabbia e tarantella. (nella pagina accanto)







In nome del papa Re (1977), regia di Luigi Magni. Nino Manfredi è Don Colombo in un racconto che si dipana sullo sfondo storico e sociale della Roma del 1867, sotto il regno di papa Pio IX.

Alcune fasi delle riprese del film. (nella pagina accanto)





In nome del papa Re.

Invano, al processo, Don Colombo tenta di difendere Monti e Tognetti, per i quali è richiesta la pena di morte. Nino Manfredi è protagonista di un ritratto memorabile, in perfetto equilibrio tra il comico, il grottesco, il drammatico.

Nel 1867, nella Città Eterna, furono ghigliottinati i muratori sovversivi Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti, dopo un processo senza difesa, come colpevoli dell'attentato alla caserma Serristori in Trastevere,

in cui avevano perso la vita ventitré zuavi. Ispirandosi a questi fatti, Luigi Magni individua e dirige una storia di grande presa popolare.



Passione d'amore (1981), regia di Ettore Scola. In questo lavoro ambientato in clima risorgimentale, Scola indaga con lo scrupolo di un entomologo dietro i sentimenti di una morbosa storia d'amore, tra le più straordinarie state scritte nell'ambito dei racconti della Scapigliatura.

Il Risorgimento fa da contrappunto alla storia di Fosca e di Giorgio Bacchetti nella insolita chiave di una normale ambientazione di vita di presidio: una quotidianità di rapporti tra ufficiali e alte cariche militari che il regista ricostruisce con grande abilità.









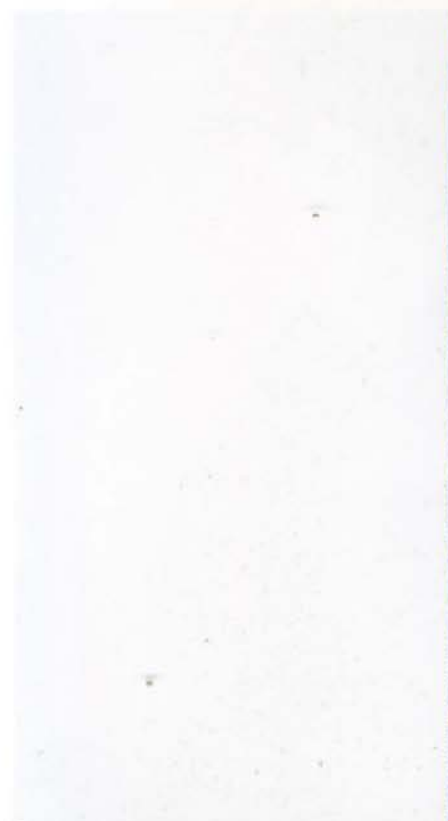
Passione d'amore.
Fosca (Valeria D'Obici) e il capitano di
cavalleria Giorgio Bacchetti (Bernardi Gi-
raudeau). (nella pagina accanto)
Clara (Laura Antonelli).



Passione d'amore.

Le nevrosi di Fosca si scaricano sul capitano, come in un sistema di vasi comunicanti. (sopra)

Il capitano Bacchetti rimane folgorato dalla bellezza di Clara. (sotto)



Passione d'amore. Fosca insegue, perseguita il bel capitano dentro e fuori il presidio, alternando tenerezze a prepotenze.



Passione d'amore. È avvenuto quello che sembrava impossibile: l'affascinante ufficiale si è innamorato della brutta creatura. Fosca muore felice durante l'unica notte d'amore della sua vita.



Il Generale (1987), regia di Luigi Magni. La vicenda televisiva di *Il Generale* si svolge tra il 1860 e il 1861 nei momenti cruciali dell'entrata vittoriosa di Garibaldi a Napoli, della battaglia del Volturno, dell'incontro di Teano, del volontario esilio nella selvaggia Caprera, della nomina a deputato del Regno. Senza la pretesa di dare risposte, né tantomeno di inserirsi in un dibattito critico ancora aperto relativamente alla formazione del Regno d'Italia, Magni ha puntato l'attenzione sul fascino dell'Eroe, sulla sua profonda convinzione per ciò che è riuscito a realizzare e sulla sua totale dedizione agli ideali di una Italia unita, libera, indipendente.



TRA PITTURA E CINEMA

Il debito che il cinema risorgimentale deve alla pittura italiana dell'Ottocento è veramente immenso. Non c'è praticamente film nel quale non sia citata, direttamente o per via mediata, l'opera di questo o quell'artista: da Girolamo a Domenico Induno, da Saverio Altamura ai Palizzi, da Carlo Ademollo a Pietro Bouvier. E il fenomeno diventa ancora più eclatante quando, alla fine degli anni Quaranta, pressoché contemporaneamente ai film neorealisti, si viene ad affermare l'importantissimo filone di pellicole a sfondo risorgimentale che, da *Camicie rosse* e *Il brigante di Tacca del Lupo*, porterà a *Senso* e a *Il Gattopardo*.

In questi film, oltre alla cultura figurativa di una pittura encomiastica, vengono letteralmente saccheggiate le fonti iconografiche di quel grande gruppo artistico dell'Ottocento che ha operato in Italia una riforma pittorica di livello internazionale. Il riferimento, è ovvio, va ai Macchiaioli e soprattutto alle opere risorgimentali di Fattori, Lega e Signorini.

In base al metodo rigoroso di una documentazione e di una impostazione formale delle riprese cinematografiche, e tenendo conto degli insegnamenti propri del cosiddetto calligrafismo, registi, scenografi e costumisti si preoccupano di ricostruire in maniera "realistica" le ambientazioni e i costumi con i quali dare corpo alla rappresentazione ottocentesca. Con questi intenti, non è possibile sfuggire da una qualche citazione figurativa. Così, ad esempio, Goffredo Alessandrini, in *Camicie rosse*, renderà ampio omaggio a Fattori, nelle sequenze delle battaglie, e a Pietro Bouvier, nella concezione della messinscena finale della fuga di Garibaldi e di Anita attraverso le paludi romagnole. Si vedano, per tutti, i raffronti diretti delle inquadrature con «Lo staffato» di Fattori e l'olio «Garibaldi e il maggiore Leggiero trasportano Anita morente» di Bouvier.

Da questo punto di vista, *Senso* di Luchino Visconti si pone al vertice delle esperienze di ambientazione risorgimentale del cinema italiano. L'eredità del metodo creativo di Sensani viene sposata in pieno dal regista, che utilizza le citazioni figurative da Hayez, Signorini, Fattori (tanto per fare qualche nome) come strutture preesistenti, su cui costruire non solo un nuovo messaggio, ma addirittura un altro tipo di linguaggio. E, ogni volta, precisi e

previsti elementi pittorici diventano indispensabili non soltanto per le necessità del movimento e dell'azione, ma più ancora per la determinatezza spettacolare, psicologica e drammatica. Oggi conosciamo, praticamente sequenza dopo sequenza, tutte le fonti iconografiche di *Senso*: dai dagherrotipi alla pittura di Lega, Cammarano, D'Ancona, Gioli, Signorini, Fattori, Abbati; dalla pittura di oltralpe propria di un Feuerbach, di uno Stevens, di Durand (per il "mondo" della contessa Livia Serpieri) ai ritratti di Hayez. Da questa vastissima campionatura, anche solo limitando l'indagine agli esempi più clamorosi, emerge chiara la volontà di Visconti di «dare vita di creature in carne ed ossa» alle immagini ritratte artisticamente nell'Ottocento.

Così, se i quadri di Silvestro Lega, soprattutto «Il canto dello stornello» e «La visita», hanno ispirato le fogge e i colori dei costumi dei personaggi femminili, in particolare di Livia Serpieri e di Laura (Rina Morelli) nei momenti della loro vita quotidiana; se da «La lettre de faire part» di Alfred Stevens deriva direttamente il costume che Alida Valli indossa nella drammatica sequenza finale, l'iconografia di origine veneto-lombarda aristocratica è alla base delle sequenze nobili del film, in particolare di quelle che si svolgono nella Villa Valmarana. Hayez è supercitato, è addirittura "calcato" per quanto riguarda una delle sue tele più famose, «Il bacio», nella provocante ricostruzione della notte d'amore "maledetta" alla quale si abbandonano Livia e Franz nel fatidico appuntamento della villa di Aldeno. Lo scenografo Ottavio Scotti ricostruisce l'appartamento del tenente Franz Mahler a Verona facendo riferimento a «La lettera» (1867) di Telemaco Signorini; sempre da Signorini, dal celeberrimo olio «La toilette del mattino» del 1898, è tratto l'appartamento dei soldati austriaci.

Infine Fattori.

Visconti, per la stupenda sequenza della battaglia di Custoza, ha avvertito la necessità non solo di rifarsi alla potenza evocatrice e antiretorica delle grandi e piccole battaglie dipinte dall'artista livornese, ma ne ha disseminato gli "scorci" come parti compositive di un *unicum*. Per cui tutta la sequenza, dall'attesa fino ai combattimenti, è interamente creata sui quadri di soggetto militare di Fattori, in particolare quelli realizzati tra il 1860 e il 1870; tra questi non poteva mancare uno dei capolavori dell'artista, «Il campo militare dopo la battaglia di Magenta», "saccheggiato" da Visconti in ogni dettaglio.

Anche per *Il Gattopardo* i riferimenti alla pittura dei Macchiaioli sono rilevanti: da «L'elemosina» di Silvestro Lega alla «Dama al giardino» di Vito D'Ancona per quanto riguarda i costumi femminili e persino gli atteggiamenti delle donne nelle sequenze di Villa Salina e di Donnafugata; da «Pescivendole a Lerici» di Telemaco Signorini a «La filatrice» di Vincenzo Cabianca per il clima figurativo della sequenza dei "bassi" di Palermo. Mentre «La battaglia di Capua» di Fattori ha suggerito l'impostazione centrale della sequenza della presa di Palermo da parte dei garibaldini: un qua-

dro che è stato citato anche da Paolo e Vittorio Taviani nel primo episodio di *Kaos*.

Lungo un frastagliatissimo panorama scorre poi il rapporto pittura-cinema nei film che hanno per oggetto la narrazione dell'epopea garibaldina. Qui, i registi fanno riferimenti d'obbligo ai maggiori ritrattisti dell'Eroe e a tutti quei pittori che ne hanno immortalato le gesta.

Per finire: non c'è battaglia, evento, personalità che non abbiano goduto l'onore di un qualche ritratto a memoria imperitura di vicende patriottiche di una stagione storica di grandi ideali e certezze di libertà; così come non esiste film che non abbia poggia-to le sue basi visive su questa enorme fonte di immagini risorgi-mentali.



La lampada della nonna (1913), regia di Luigi Maggi.

Luigi Serena, *La storia del frutto proibito*, Treviso, Municipio.





Nelle immagini a lato:
Senso (1952), regia di Luchino Visconti.
La battaglia di Custoza.

Giovanni Fattori, *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta*, Firenze, Galleria d'Arte moderna.

Nelle immagini in basso:
Senso (1952), regia di Luchino Visconti.

Telemaco Signorini, *La toletta del mattino*, Milano, collezione privata.

pag. 267

Nella pagina accanto, in basso:
I Reali di Napoli, Francesco II e Sofia.
C. Perrin, litografie acquarelle da bozzetti di V. Adam.



Nelle immagini a lato:
Camicie rosse (1952), regia di Goffredo
 Alessandrini.

Giovanni Fattori, *Lo staffato*, Firenze, Gal-
 leria d'Arte moderna.

Nelle immagini in basso:
Camicie rosse (1952), regia di Goffredo
 Alessandrini.

Pietro Bouvier, *Garibaldi e il maggiore
 Leggiere in fuga trasportano Anita moren-
 te*, Milano, Museo del Risorgimento.





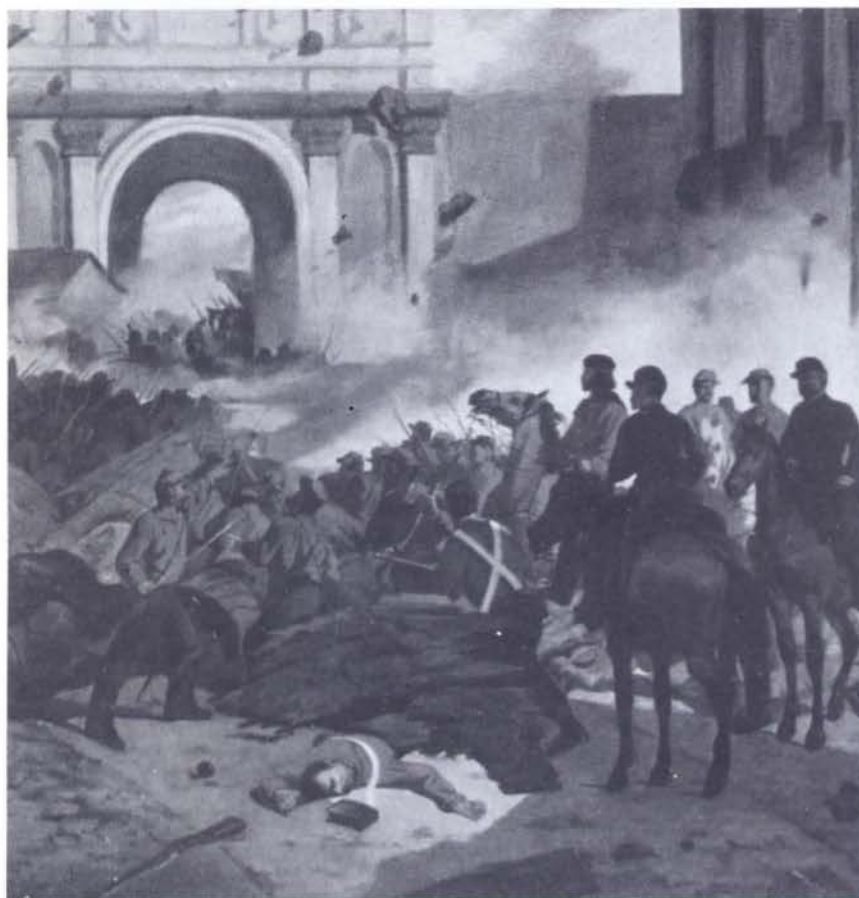
Nella pagina accanto, in alto:
Senso (1954), regia di Luchino Visconti. La
notte di amore tra la contessa Livia Serpie-
ri e il tenente Franz Mahler nella villa di
Alden.

Francesco Hayez, *Il Bacio*, Milano, Brera.

Nella pagina accanto, in basso:
I Reali di Napoli, Francesco II e Sofia.
C. Perrin, litografie acquarelle da bozzetti
di V. Adam.

Il Generale (1987), regia di Luigi Magni.
Francesco II e sua moglie Sofia.





Il Gattopardo (1963), regia di Luchino Visconti. La presa di Palermo.

Giovanni Fattori, *La battaglia di Capua*, Montecatini, collezione privata.

*Si ringraziano per la gentile concessione di materiale iconografico:
Sergio Bassetti, Luigi Magni, Umberto Montiroli, Ettore Scola,
Mario Soldati, Paolo e Vittorio Taviani, Piero Tosi.*

INDICE

<i>Introduzione.....</i>	pag. 5
Capitolo I	
<i>Le patrie glorie sugli schermi del cinema muto</i>	» 7
Capitolo II	
<i>Il cinema patriottico degli anni Trenta.....</i>	» 49
Capitolo III	
<i>Il Risorgimento nel cinema calligrafico</i>	» 83
Capitolo IV	
<i>Il Risorgimento nel cinema degli anni Cinquanta: il trionfo di un genere.....</i>	» 123
Capitolo V	
<i>Il Risorgimento secondo Visconti e Rossellini</i>	» 165
Capitolo VI	
<i>Gli anni Settanta e Ottanta.....</i>	» 217
Capitolo VII	
<i>Tra pittura e cinema.....</i>	» 261

